U d'/ of Ottawa
39003002375565

JUL
Universi
BIBLIOTHECA
Ottaw

RÉPERTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

IMPRIMERIE DE E. POCHARD,
RUE DU POT-DE-FER, N° 14, A PARIS.

RÉPERTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

CONTENANT :

1° LE LYCÉE DE LA HARPE, LES ÉLÉMENTS DE LITTÉRATURE DE MARMONTEL, UN CHOIX D'ARTICLES LITTÉRAIRES DE ROLLIN, VOLTAIRE, BATTEUX, etc.;

2° DES NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES PRINCIPAUX AUTEURS ANCIENS ET MODERNES, AVEC DES JUGEMENTS PAR NOS MEILLEURS CRITIQUES, TELS QUE :

D'Alembert, Batteux, Bernardin de Saint-Pierre, Blair, Boileau, Chénier, Delille, Diderot, Dussault, Fénelon, Fontanes, Ginguené, La Bruyère, La Fontaine, Marmontel, Maury, Montaigne, Montesquieu, Palissot, Rollin, J.-B. Rousseau, J.-J. Rousseau, Thomas, Vauvenargues, Voltaire, etc.;

Et MM. Amar, Andrieux, Auger, Burnouf, Buttura, Chateaubriand, Duviquet, Feletz, Gaillard, Le Clerc, Lemercier, Patin, Villemain, etc.;

3° DES MORCEAUX CHOISIS AVEC DES NOTES

TOME TRENTIÈME.

A PARIS,

CHEZ CASTEL DE COURVAL, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

RUE DE RICHELIEU, N° 87;

ET BOULLAND ET Cie, PALAIS ROYAL, GALERIE DE BOIS, N° 254.

M DCCC XXV.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PN
41
.R4
1824
v. 30

RÉPERTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

SUITE DE L'EXAMEN DES TRAGÉDIES DE VOLTAIRE.

SECTION XI. — *Parallèle d'Électre et d'Oreste.*

Voltaire, en donnant une *Sémiramis* après celle de Crébillon, n'avait à combattre que les préjugés et l'envie, qui font un crime à l'homme supérieur de se servir de tous ses avantages; mais en traitant le sujet d'*Électre* après le même écrivain, il avait des difficultés réelles à surmonter. *Électre* était en possession du théâtre, et, malgré tous ses défauts, n'était pas indigne de cet honneur. Dans un semblable sujet tracé par les anciens, il y a des beautés premières qui ne peuvent pas échapper à un homme de talent; et pour les remanier après lui avec succès, il faut le double de travail et de mérite. Mais celui qui, pour son coup d'essai, avait lutté si heureusement contre l'*Œdipe* de Corneille, dans le temps où cet *Œdipe* était encore applaudi, avait

fait voir assez qu'il n'était pas timide; et comme l'*Électre* valait beaucoup mieux que l'*Œdipe*, cette nouvelle lutte devait être beaucoup plus pénible, et la victoire plus glorieuse. Aussi fut-elle bien plus long-temps contestée; et même celui qui devait vaincre parut d'abord vaincu. L'opinion du moment fut entièrement contre lui, et celle des connaisseurs ne commença à se faire entendre qu'au bout de douze ans, lorsque la pièce fut remise en 1762. Mais malgré le succès complet qu'elle eut alors, des circonstances particulières, qui font nécessairement dépendre les productions dramatiques des petites passions et des petits intérêts de ceux qui les exécutent*, empêchèrent encore pendant plus de vingt ans qu'*Oreste* ne reparût sur la scène. Il y est enfin établi depuis quelques années; et plus on l'y verra, plus il sera goûté par les amateurs de la belle nature, et de cette simplicité antique qui sera toujours pour les bons juges le premier fondement de la véritable tragédie.

Parmi les sujets où Crébillon et Voltaire ont été en concurrence, *Électre* est le seul où le premier puisse entrer en comparaison avec le second, au moins dans quelques parties : les deux pièces sont

* Ce fut mademoiselle Clairon qui, en 1762, attira tout Paris aux représentations d'*Oreste*, où l'on sait que le rôle d'Électre est prédominant. Madame Vestris, qui remplaça mademoiselle Clairon, fit de vains efforts pour obtenir qu'on remît la pièce; Brizard, qui avait un rôle brillant dans Palamède et un médiocre dans Pammène, écarta toujours la reprise d'*Oreste*, qui dans ce temps ne fut guère joué que pour les débuts, entre autres, pour celui de mademoiselle Raucourt, mais toujours avec beaucoup de succès.

restées au théâtre : il peut être utile de les rapprocher l'une de l'autre, et de comparer les deux auteurs dans le plan, les situations, les caractères et le style. *Électre* a devancé *Oreste* de quarante ans : commençons par Crébillon.

Il débute par un monologue de cinquante vers, où Électre, en parlant à la Nuit, nous apprend qu'elle aime Itys, fils d'Égisthe, et qu'Égisthe veut la marier à son fils. Ces sortes de monologues qui ne sont que de longues et inutiles déclamations, étaient un reste de l'enfance du théâtre. Corneille, qui touchait à l'époque de cette enfance, et qui, dans l'espace de vingt ans, sut donner à l'art dramatique des accroissements si rapides et si prodigieux, est excusable de s'être encore permis quelquefois ces morceaux de commande, ces grands monologues où on parle pour parler; et même il ne les a fait servir à l'exposition qu'une seule fois, dans *Cinna*. Racine avait trop de goût pour ne pas écarter ce défaut : il n'y en a pas chez lui un seul exemple, à dater d'*Andromaque*. Il savait et il nous apprit que toute scène doit être une espèce d'action, qu'aucun personnage ne doit parler sans motif, et que par conséquent le monologue n'est placé que dans les occasions où le personnage, occupé d'une situation critique, est dans le cas de délibérer avec lui-même : comme Auguste au quatrième acte de *Cinna;* comme Mithridate, quand il vient de découvrir que Xiphares est son rival; comme Hermione, quand sa fureur a prononcé contre Pyrrhus un arrêt de mort que son amour voudrait révoquer; comme Vendôme

quand il a condamné son rival, et qu'il se rappelle malgré lui que ce rival est son frère. Dans toutes ces situations et dans celles du même genre, le spectateur se prête facilement à la supposition qu'un personnage peut parler long-temps seul, parce qu'en effet cette supposition n'est pas hors de la nature. Le monologue d'*Électre* n'est rien de tout cela; c'est une suite d'apostrophes et d'invocations, un morceau de rhéteur, et il sera aisé de s'en convaincre quand il sera question d'en examiner le style.

Arcas, un ancien serviteur de la famille d'Agamemnon, vient apprendre à Électre que ses amis ne veulent rien entreprendre contre Égisthe avant le retour d'Oreste, que depuis long-temps on leur fait attendre en vain. Ce qui achève de les décourager, c'est l'arrivée d'un guerrier fameux qui a vaillamment défendu Égisthe dans Épidaure contre les rois de Corinthe et d'Athènes, et triomphé de tous les deux. Il est venu la veille dans Mycène; il est le sauveur et l'appui d'Égisthe, de son fils Itys, de sa fille Iphianasse; il a glacé tous les cœurs des partisans de la race des Atrides; et voici comme Arcas conclut ce recit :

Mais le jour qui paraît *me chasse* de ces lieux;
Je crois voir même Itys : Madame, au nom des dieux,
Loin de faire *éclater le trouble* de votre âme,
Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme.
Faites que votre hymen se diffère *d'un jour;*
Peut-être verrons-nous Oreste de retour.

Si *le jour le chasse de ces lieux*, il fallait dire

pourquoi; il fallait dire qu'Électre est tellement surveillée, que ses amis n'osent la voir qu'en secret. On pouvait lui conseiller de cacher ses ressentiments; mais il est difficile que le trouble *éclate* ou n'*éclate* pas; enfin à moins d'être à peu près sûr qu'Oreste viendra le lendemain, il est fort inutile d'obtenir un délai d'*un jour :* il fallait absolument demander un terme plus long.

Électre trouve fort mauvais qu'Itys, *trop sûr de lui déplaire*, ose venir *en des lieux où elle est;* mais il s'en excuse en l'assurant qu'il est guidé *par sa triste inquiétude* qui lui fait *chercher la solitude; son amour tourne ses pas vers elle*, et pourtant il ajoute :

Itys vous souhaitait, mais ne vous cherchait pas.

Ces idées ne sont pas, comme on voit, très liées et très conséquentes, et tout le reste de la scène est du même ton. Comme Égisthe n'a laissé à Électre que l'alternative de la mort ou de l'hymen d'Itys, celui-ci finit par un raisonnement qui paraît au moins très concluant, s'il n'est pas fort délicatement tourné.

Ah! *par pitié pour vous*, princesse infortunée,
Payez l'amour d'Itys par *un tendre hyménée.*
Puisqu'il faut l'achever ou descendre au tombeau,
Laissez-en à mes feux allumer le flambeau.

Quoique Électre nous ait dit qu'elle aime Itys, elle ne trouve pas la conséquence très juste, et lui répond que cet hymen *ne se peut achever qu'aux dépens de la tête d'Égisthe.* C'est ce que Pulchérie dit

à Phocas, ce que Rodogune dit aux deux fils de Cléopâtre; mais il faut avouer que c'est d'une autre manière et dans d'autres conjonctures. Clytemnestre arrive effrayée, et le prince lui demande quelle est la cause de son trouble; elle lui répond que *ce récit demande un entretien secret;* elle l'envoie vers Égisthe pour lui dire qu'elle l'attend. Mais si elle veut *avoir avec lui un entretien secret*, il semble plus naturel de l'aller chercher dans les appartements intérieurs du palais que de venir l'attendre dans un vestibule ouvert à tout le monde. Nous avons vu dans Voltaire des fautes du même genre; mais elles sont du moins cachées avec plus d'art, et amènent autre chose que le récit d'un songe inutile.

Clytemnestre reste avec sa fille, en attendant Égisthe; elle lui reproche la résistance qu'elle oppose à un hymen qui peut la faire un jour remonter sur le trône; elle la menace de toute la colère d'Égisthe.

Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

La réponse d'Électre est très belle; c'est la première fois que l'auteur est dans son sujet et au ton de la tragédie; mais aussi ce morceau et quelques vers du songe sont tout ce qu'il y a de bon dans le premier acte. Égisthe, qui n'est venu que pour entendre ce songe, se retire après que Clytemnestre en a fait le récit, et sa sortie n'est pas mieux motivée que sa venue.

Mais ma fille paraît: Madame, je vous laisse,
Et je vais travailler au repos de la Grèce.

A l'égard d'Iphianasse, elle vient aussi pour s'informer du songe de la reine, dont elle a entendu parler. Mais Clytemnestre, qui ne peut pas le raconter deux fois, lui dit qu'en effet *un songe affreux a frappé ses esprits; que son cœur s'en est troublé, que la frayeur l'a surprise, mais que, pour en détourner les auspices* * (elle veut dire les présages), elle va l'expier *par de prompts sacrifices.* Cependant si l'alarme que ce songe a répandue dans le palais est le prétexte de la venue d'Iphianasse, la véritable raison, c'est qu'il fallait parler au spectateur de l'amour qu'elle a conçu pour ce guerrier, son défenseur, qui a sauvé tout le monde, et dont personne ne sait encore le nom. Il faut l'entendre parler de cet inconnu, non pas encore pour examiner de quel style, mais pour avoir une idée de l'espèce d'amour qu'on a mêlée ici dans un des sujets les plus tragiques de l'antiquité :

Tu sais tout ce qu'alors fit pour nous ce héros
Qu'Itys avait sauvé de la fureur des flots.
Peins-toi le dieu terrible adoré dans la Thrace :
Il en avait, *du moins*, et les traits et l'audace.
Quels exploits ! Non, jamais avec plus de valeur,
Un mortel n'a fait voir ce que peut un grand cœur.
Je le vis; et le mien, *illustrant sa victoire*,
Vaincu, quoiqu'en secret, *mit le comble à sa gloire.*

Ce n'est pas parler trop modestement de soi-même; et il est d'autant plus étonnant qu'Iphianasse se mette à si haut prix, qu'elle va nous dire que

* Les auspices d'un songe !

l'étranger ne paraît pas faire grand cas de cette *victoire* et de cette *gloire*.

Heureuse si mon âme, en proie à tant d'ardeur,
Du crime de ses feux faisait tout son malheur.
Mais hier *je revis ce vainqueur redoutable*
A peine m'honorer d'un accueil favorable.
De mon coupable amour *l'art déguisant la voix*,
En vain sur sa valeur je le louai cent fois;
En vain, de mon amour flattant la violence,
Je fis parler mes yeux et ma reconnaissance.
Il soupire, Mélite; inquiet et distrait,
Son cœur paraît frappé d'un déplaisir secret.
Sans doute il aime ailleurs....

Et là-dessus elle conclut qu'elle n'épousera point le roi de Corinthe, et finit l'acte par ce vers :

Faisons tout pour l'amour, s'il ne fait rien pour moi.

A quarante ou cinquante vers près, se douterait-on que ce fût là le premier acte d'*Électre?* Je ne parle pas seulement de ce double épisode d'amour, non moins déplacé dans le plan qu'insipide dans l'exécution. Personne, que je sache, n'en a jamais pris la défense (excepté l'auteur dans sa préface), et l'on sait qu'on l'appelait, dans le temps, *la partie carrée;* mais d'ailleurs, quelle multitude de fautes! Presque toutes les scènes ne sont que des allées et venues sans motif et sans objet : c'est le songe de Clytemnestre, si l'on veut y prendre garde, qui seul fait arriver l'un après l'autre la plupart des personnages de la pièce, et pour parler de tout autre chose. Et quels

personnages qu'un Itys, qu'une Iphianasse! Quelle manière d'annoncer un pareil sujet! Poursuivons, et voyons ce qu'ils font dans la pièce.

Après qu'Électre nous a parlé de son amour pour Itys, et Itys de son amour pour Électre, et Iphianasse de son amour pour l'inconnu qui n'a pas encore de nom, cet inconnu ouvre le second acte sous celui de Tydée, et il faut bien qu'à son tour il nous parle de son amour pour Iphianasse; mais ce n'est qu'après avoir fait le récit du naufrage qui l'a jeté dans Épidaure au moment où les rois de Corinthe et d'Athènes y asségeaient Égisthe. Ce Tydée est jusqu'ici le fils de Palamède et l'ami d'Oreste; il les a vus ou du moins il a cru les voir périr tous deux avec le vaisseau qui les portait, et lui seul s'est sauvé avec le secours d'Itys. La nuit suivante Épidaure fut attaquée; et Tydée, reconnaissant des soins du frère, et touché des attraits de la sœur, a défendu ceux qu'il avait dessein de combattre; car Palamède, Oreste et lui voguaient vers Argos pour venger Agamemnon et détrôner Égisthe, lorsque la tempête a brisé leur vaisseau. La description de cette tempête est encore un hors d'œuvre comme le songe, et offre de même quelques beaux vers que réclamerait l'épopée parmi beaucoup d'autres qui ne seraient bons nulle part. Mais si la tempête est épique, on ne saurait trop dire à quel genre appartient l'amour de Tydée, qui ne serait pas meilleur dans une comédie ou dans une églogue qu'il ne l'est dans la tragédie. Il faut bien en citer quelque chose, afin d'y reconnaître la même manière que dans Itys et Iphianasse. Anténor, confi-

dent de Tydée, lui reproche de s'être armé pour un tyran; il répond :

Anténor, que veux-tu? prends pitié de mes feux;
Plains mon sort; non jamais on ne fut plus à plaindre.
Il est encor pour moi des maux bien plus à craindre.
Mais apprends des malheurs qui te feront frémir.

Je ne crois pas qu'on ait jamais placé la particule disjonctive *mais* plus extraordinairement : *Il est encor des maux.... mais apprends des malheurs....* On ne conçoit pas pourquoi l'auteur a séparé par ce *mais* deux idées qui doivent se joindre. Ce qui n'est pas moins singulier, c'est qu'il n'en dit pas davantage de ces feux pour lesquels il demandait la *pitié* d'Anténor, et le reste de la scène ne contient plus qu'un long récit d'un oracle effrayant qui lui a été rendu dans un temple de Mycène; en sorte que cette scène renferme trois récits, celui de la tempête, celui de l'assaut d'Épidaure et celui de l'oracle. *Unus et alter assuitur pannus.* Le dernier est moins épisodique que la tempête et le songe, parce qu'il annonce, quoique obscurément, les destinées d'Oreste soumises à une fatalité invincible, nécessaire pour excuser le dénouement; mais comme ce récit avait seul un motif et un dessein, c'était une raison de plus pour ne pas accumuler ces sortes d'épisodes descriptifs dont la ressemblance et l'inutilité forment un double inconvénient. Ils sont fréquents dans Eschyle; mais depuis que l'art a été perfectionné, personne n'en a autant abusé que Crébillon.

A peine Tydée a fini sa troisième description,

qu'Iphianasse se présente : il fallait bien, pour que tout fût en règle, qu'elle eût sa scène d'amour avec Tydée au second acte, comme Itys a eu la sienne avec Électre au premier ; et l'une est amenée et exécutée comme l'autre. Nous avons vu qu'Itys *ne cherchait pas* Électre : Iphianasse *cherche* encore bien moins Tydée ; elle s'écrie en le voyant :

Ah ! que vois-je, Mélite ?.... On disait *qu'en ce lieu*,
En ce moment, seigneur, mon père devait être.....
Je croyais.....

TYDÉE.

En effet, il y devait paraître,
Madame : même soin nous conduisait ici ;
Vous y cherchez le roi ; je l'y cherchais aussi.

Il n'en a pourtant pas dit un mot dans toute cette longue scène qu'il vient d'avoir avec Anténor : à l'égard d'Iphianasse, ce petit artifice est emprunté très mal à propos d'une scène d'Andromaque, où Pyrrhus, en la voyant, feint de chercher Hermione :

Où donc est la princesse,
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux ?

Mais observons que Racine, quand il se sert de petits moyens, les rachète et les couvre par l'effet tragique. Pyrrhus en ce moment est irrité contre Andromaque, et il a promis de livrer son fils aux Grecs : cependant l'amour combat encore, et l'on voit avec plaisir la passion de ce prince le ramener malgré lui et par toutes sortes de détours auprès de ce qu'il aime. D'un autre côté, tandis que le sévère Phénix veut l'entraîner loin des yeux d'Andromaque, Céphise,

attachée à cette mère infortunée dont le fils va périr, fait ce qu'elle peut pour engager la veuve d'Hector à fléchir devant Pyrrhus. Que d'intérêts attachés à cette scène! et combien le spectateur, qui en a été vivement occupé pendant trois actes, tremble que Pyrrhus ne s'arrête pas, ou qu'Andromaque ne le retienne point! Comment, parmi de si grands intérêts, apercevoir un petit moyen, ou, si on l'aperçoit, comment ne pas l'excuser? Mais ici, comme personne ne se soucie le moins du monde de cet amour d'Iphianasse, cette petite affectation de paraître chercher son père quand elle cherche l'inconnu pour savoir s'*il aime ailleurs*, est absolument comique. Je n'aurais pas même rapproché deux scènes dont l'une est admirable et l'autre ridicule, s'il n'y avait quelque utilité à faire voir à quel point deux auteurs peuvent différer l'un de l'autre en se servant du même moyen, et si je n'avais voulu réfuter d'avance ceux qui, déterminés à justifier tout, ne manquent pas de faire les objections les plus futiles, lors même qu'ils prévoient la réponse.

La suite de cette scène répond au commencement: Tydée, comme on s'y attend bien, fait sa déclaration; et dans le fond, Iphianasse aurait dû s'y attendre aussi; car de ce qu'elle l'a vu *inquiet et distrait*, de ce qu'elle l'a vu *soupirer*, il ne s'ensuit nullement qu'elle doive croire qu'*il aime ailleurs*. Mais c'est une chose convenue dans les romans, que la princesse se désespère toujours d'avance et se persuade qu'elle n'est pas aimée, jusqu'à ce qu'on le lui ait dit très positivement. Il est d'usage aussi et de bienséance qu'elle

reçoive avec *colère* la déclaration qu'elle désire. Iphianasse en est si bien instruite, qu'elle répond à Tydée :

J'ignore quel dessein *vous a fait révéler*
Un amour que l'espoir semble *avoir fait parler.*
Mais, seigneur, je ne puis *recevoir sans colère*
Ce téméraire aveu que vous osez me faire.

Et comme Tydée a fini cet *aveu téméraire* en l'assurant qu'il va *cacher un amant malheureux*,

Qui, trop plein d'un amour qu'Iphianasse inspire,
En dit moins qu'il ne sent, mais plus qu'il n'en doit dire,

elle lui répond sur les mêmes rimes :

Un amant comme vous, quelque feu qui l'inspire,
Doit soupirer du moins sans oser me le dire.

La Bélise de Molière avait dit sur le même ton, mais plus élégamment :

Aimez-moi ; soupirez, brûlez pour mes appas ;
Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas.

Il est vraiment étrange qu'après les modèles qu'avait donnés Racine du langage qui convient à l'amour dans la tragédie, ce commerce de soupirs en refrain et de fadeurs en bouts rimés ait continué d'être le ton dominant de nos pièces dans Crébillon, La Grange, Danchet, Campistron, et autres ; et que, jusqu'à Voltaire, le seul auteur de *Manlius* s'en soit garanti. Il faut que l'empire de la mode soit bien puissant pour nous avoir accoutumés si long-temps à ce jargon qu'un homme de bon sens ne peut entendre sans rire. On doit avouer que Voltaire seul, à force de s'en moquer, et sur-tout en donnant à la

tragédie un caractère plus mâle, est parvenu enfin à décréditer cette mode; c'est une des obligations que nous lui avons; mais on y a substitué d'autres défauts, et l'enflure et l'extravagance ont remplacé la fadeur. Tydée, en héros de roman, se plaint à son confident Anténor des mépris d'Iphianasse, qui pourtant ne l'a pas trop maltraité. Il s'adresse à *la cruelle* princesse :

Les ai-je mérités, *cruelle* Iphianasse ?

Il se reproche de l'aimer :

Moi, dans la cour d'Argos entraîné par l'amour !
Rappelons ma fureur.

Il n'a pourtant montré encore de fureur d'aucune espèce; mais les spectateurs n'y regardent pas de si près, et, quand le personnage parle de sa fureur, ils le croient sur sa parole. Au reste, cette fureur ne s'étend pas ici plus loin que le vers; et à peine Tydée a-t-il dit pour s'y exciter :

Oreste ! Palamède !

qu'il revient, le vers suivant, à la *cruelle* Iphianasse :

Ah ! contre tant d'amour inutile remède !

Je ne connais rien de si glaçant que de parler de *tant d'amour*, et d'en montrer si peu. Tydée enfin prend son parti : il se demandait tout à l'heure

Ce qu'il venait chercher dans ce cruel séjour ;

il s'écrie maintenant :

Ah ! fuyons, Anténor, et loin d'une *cruelle*,

Courons où mon devoir et l'oracle m'appelle.
Ne laissons point jouir de tout *mon désespoir*
Des yeux indifférents que je ne dois plus voir.

Comme il en est à *tout ce désespoir*, arrive Égisthe, qui, pour prix de ses services, lui offre la main d'Iphianasse; mais il y met pour condition la tête d'Oreste. Il y aurait ici une situation, si les amours de la princesse et de Tydée avaient été plus susceptibles de quelque intérêt. Tydée, ami d'Oreste, témoigne toute son horreur *du coup* qu'on exige de lui; mais en même temps il apprend à Égisthe qu'on n'a plus rien à craindre d'Oreste qui a péri dans les flots. Égisthe, transporté de joie, et désirant d'ailleurs de s'attacher un héros qui peut lui être utile, persiste dans ses offres; et quoiqu'il n'y ait plus de prétexte au moins apparent aux refus de l'étranger, il lui laisse du temps pour y *penser*, et *court* chez la reine lui annoncer l'heureuse nouvelle de la mort d'Oreste. Tydée termine l'acte par ces deux vers :

Et moi, *de toutes parts* de remords combattu,
Je vais sur mon amour consulter ma vertu.

Il est encore moins question du sujet dans cet acte que dans le premier : les amours de Tydée et d'Iphianasse le remplissent entièrement. Continuons : il faudra bien que la pièce commence. Nous avons vu, dans *Sémiramis*, l'intrigue ne se nouer qu'au bout de trois actes; mais ces trois actes étaient autrement composés et remplis, et du moins ne sortaient nullement du sujet : les fautes de Voltaire ne ressemblent pas à celles de Crébillon.

Électre a fait demander un entretien à cet étranger, ami et défenseur d'Égisthe, et qui doit devenir son gendre : il est difficile de comprendre ce que la fille d'Agamemnon peut vouloir de lui. Cependant il ouvre le troisième acte par ces mots :

Électre veut me voir.....

Il ne sait même comment il osera lui avouer qu'il est fils de Palamède. Mais apparemment que l'auteur avait oublié, à la seconde scène, ce qu'il avait dit dans la première pour amener l'entretien d'Électre et de Tydée; car dans la scène qu'ils ont ensemble il n'y a rien qui rappelle qu'elle ait demandé à le voir. Elle paraît conduite par le hasard; elle s'avance en gémissant. Tydée voit une esclave en pleurs; il s'approche comme touché de pitié pour elle; il s'informe de la cause de ses malheurs, et les regrets qu'elle fait entendre sur la mort d'Oreste la font reconnaître pour sa sœur. Elle-même ne sait pas à qui elle parle; elle soupçonne cependant que c'est l'étranger sans nom, et paraît surprise de l'intérêt qu'il lui marque; il se découvre alors et avoue qu'il est fils de Palamède. Ici du moins Électre montre le caractère qui lui convient : les reproches qu'elle fait à Tydée sur son alliance avec un tyran, sur sa conduite si peu digne de son nom, sont raisonnables, et ne manquent ni de noblesse ni de force. Mais la réponse de Tydée nous fait retomber tout de suite dans le romanesque et le langoureux :

Il est vrai, j'ai brûlé d'une coupable flamme.
Il n'est point de devoirs plus sacrés que les miens,
Mais *l'amour connaît-il d'autres droits que les siens?*

Comment assemble-t-on des idées si disparates? Si lui-même reconnaît qu'il *n'est point de devoirs plus sacrés que les siens*, comment peut-il ajouter dans le vers suivant que *l'amour ne connaît d'autres droits que les siens?* Un amant forcené pourrait dire, dans un transport de passion, qu'il n'y a pour lui rien de plus sacré que ce qu'il aime, que son amour; et quoiqu'il eût tort de le dire, il s'exprimerait du moins d'une manière conséquente; il y aurait l'espèce de logique qu'ont toujours les passions. Mais s'il a commencé par dire qu'il n'y a point de devoirs plus sacrés que ses devoirs, il se contredit ridiculement s'il ajoute que *l'amour ne connaît de droits que les siens*. Pourquoi Tydée débite-t-il si mal à propos cette maxime de la cour d'Amour? C'est qu'en effet il n'a point d'amour, c'est qu'il n'y a pas un mot qui puisse nous le faire croire, c'est qu'il est amoureux pour la forme; et alors il n'est pas étonnant que son langage soit une espèce de mensonge continuel, pire que toutes les fautes de diction.

Au reste, il promet tout à Électre, *pourvu*, dit-il, *que sa haine épargne Iphianasse;* et comme elle n'en a pas même parlé, et que personne ne songe à faire le moindre mal à cette Iphianasse, ils sont aisément d'accord sur ce point. Électre sort très contente; et cette scène, qui avait eu un moment de chaleur, finit très froidement pour faire place à quelque chose de plus froid encore; et que pourrait-ce être, sinon l'éternelle Iphianasse, qui d'abord est un peu scandalisée de trouver son amant avec Électre, et qui en témoigne sa jalousie?

J'ai troublé la douceur d'un secret entretien.

Il faut assurément qu'elle regarde l'étranger comme le plus volage et le plus susceptible de tous les hommes : il n'y a que deux heures qu'il vient de lui faire sa déclaration, et déjà elle en est aux soupçons jaloux. Que serait-ce si elle l'avait entendu dire en voyant Électre :

C'est une esclave en pleurs : hélas ! *qu'elle a de charmes !*

ce que probablement l'auteur n'a mis dans la bouche de Tydée que pour justifier l'amour d'Itys pour *les charmes* d'Électre. Mais bientôt Iphianasse a plus que des soupçons : elle venait, pleine de confiance, trouver l'époux que son père lui destine. Elle lui reproche, avec assez de raison, d'être plus occupé des douleurs d'Électre que du bonheur qu'il doit attendre; mais il répond nettement qu'*un barbare devoir lui défend un si charmant espoir*. La princesse, aussi éconduite qu'on peut l'être, ne s'informe pas de ce *devoir;* elle se contente de dire qu'elle *comprend la rigueur d'un devoir si barbare*. Sa *fierté* ne veut pas *descendre à des soupçons;* elle *ne voit rien en lui que son cœur ne dédaigne;* et pour lui ménager une sortie noble et digne de cette *fierté* et de ce *dédain*, l'auteur n'a rien trouvé de mieux que ces deux vers :

Cependant à mes yeux, fier de *cet attentat*,
Gardez-vous pour jamais de montrer un ingrat.

Il y a toujours infiniment de dignité à congédier les gens qui ne veulent pas de nous. Tydée, resté seul après son *attentat*, a un petit monologue de trois

vers et demi, qu'il faut encore citer pour faire voir combien le caractère de cet amour et de ce style est partout égal et soutenu.

Qu'ai-je fait? malheureux! y pourrai-je survivre?
Qui! moi, l'abandonner? Non, non, il faut la suivre:
Allons, qui peut encor m'arrêter en ces lieux,
Courons où mon amour.....

Il a dit dans une scène précédente:

Courons où mon devoir.....

actuellement:

Courons où mon amour.....

et ce *devoir*, et cet *amour*, et son *désespoir*, et la *fierté* d'Iphianasse, et sa jalousie qui tombe si à propos sur Électre qu'elle prend pour sa rivale, tout cela est de la même force. Il n'était pas permis de le dissimuler; c'est le cas de dire avec Voltaire: « Il « ne faut pas ménager les fautes portées à cet ex- « cès *. » Nous n'avons pas d'ailleurs d'autre moyen de nous justifier aux yeux des étrangers, qui nous reprochent de prendre de pareils amphigouris pour de la tragédie. Il faut qu'ils sachent que nous en jugeons tout comme eux, et que les beautés même qui vont succéder à tant de platitudes ne désarment point la sévérité nécessaire au maintien du bon goût, et inséparable de l'amour des beaux-arts.

Enfin, à la dernière scène du troisième acte, arrive Palamède: il était temps. J'ai toujours remarqué qu'à la vue de ce personnage il s'élevait un cri de joie; et

* *Commentaire sur Corneille.*

ce n'est pas seulement parce que son rôle est plein de chaleur et d'énergie, c'est parce qu'en effet la tragédie, oubliée jusque-là, entre avec lui sur la scène; que lui seul est dans le sujet dont tous les autres personnages se sont jusqu'ici tenus bien loin, et que la première chose qu'il fait, c'est de les y ramener. Il s'indigne de tout ce qui a ennuyé les spectateurs, et prescrit tout ce qu'ils attendent. Il vient pour venger la famille d'Agamemnon, pour délivrer Électre, pour punir Égisthe, et il ne voit autour de lui que des gens qui parlent d'amour, et de quel amour! Il les rappelle avec force à ce qui doit les occuper, traite toutes ces amours puériles avec le même mépris qu'elles nous ont inspiré, et nous fait d'autant plus de plaisir, que tout ce qu'il dit, nous l'avons pensé. Cette seconde partie de la pièce est donc en effet la critique de la première; mais elle en est aussi le dédommagement. Il y a de l'art et de l'effet dans la manière dont Palamède apprend que le défenseur d'Égisthe n'est autre que Tydée. Ses premières paroles annoncent un caractère mâle et ferme.

Tydée, Oreste est mort : Oreste est-il vengé?

. . . . . .

Je ne trouve partout que des cœurs attiédis,
Que des amis troublés, sans force et sans courage,
Accoutumés au joug d'un honteux esclavage.
Par ma présence en vain j'ai cru les rassembler;
Un guerrier les retient et les fait tous trembler.
Mais moi seul, au-dessus d'une crainte si vaine,
Je prétends immoler ce guerrier à ma haine.

C'est par là que je veux signaler mon retour :
Un défenseur d'Égisthe est indigne du jour.
Parlez : connaissez-vous ce guerrier redoutable,
Pour le tyran d'Argos rempart *impénétrable* ?
Pourquoi sous vos efforts n'a-t-il pas succombé ?
Parlez, mon fils : qui peut vous l'avoir dérobé ?
Votre haute valeur désormais ralentie,
Pour lui seul aujourd'hui s'est-elle démentie ?
Vous rougissez, Tydée !....

Des questions semblables, faites de ce ton, nous apprennent quelle éducation il a donnée à Tydée, et ce que nous devons en espérer : elles forment d'ailleurs une situation; bientôt il apprend la vérité, les fautes et les faiblesses de son élève. On peut juger s'il est disposé à lui faire grace; il ne tient même aucun compte des remords que Tydée lui fait voir.

Croyez-vous qu'envers moi le remords vous acquitte ?
Perfide, il est donc vrai, je n'en puis plus douter,
Ni de votre innocence un moment me flatter !
Quoi ! pour le sang d'Égisthe, aux yeux de Palamède,
Tydée ose avouer l'amour qui le possède !

Il ne parle de rien moins que de sacrifier la fille d'Égisthe, et de verser son sang avant celui du tyran. Tydée s'écrie :

Commencez donc ici par répandre le mien....

PALAMÈDE.

Juste Ciel ! se peut-il qu'à l'aspect de ces lieux,
Fumants encor d'un sang pour lui si précieux,
Dans le fond de son cœur la voix de la nature
N'excite en ce moment ni trouble ni murmure !

TYDÉE.

Eh ! que m'importe à moi le sang d'Agamemnon ?
Quel intérêt si saint m'attache à ce grand nom,
Pour lui sacrifier les *transports* de mon âme,
Et le prix glorieux qu'on propose à ma flamme ?
Et pourquoi votre fils lui doit-il immoler...?

PALAMÈDE.

Si je disais un mot je vous ferais trembler.
Vous n'êtes point mon fils, ni digne encor de l'être ;
Par d'autres sentiments vous le feriez connaître.
Mon fils, infortuné, soumis, respectueux,
N'offrait à mon amour qu'un héros vertueux.
Il n'aurait point brûlé pour le sang de Thyeste :
Un si coupable amour n'est digne que d'Oreste :
Mon fils de son devoir eût été plus jaloux.

TYDÉE.

Et quel est donc, Seigneur, cet Oreste ?

PALAMÈDE.

C'est vous.

Il l'instruit alors de tout ce qu'il a fait pour lui. Pour le mieux dérober aux ennemis qui le poursuivaient, il l'a élevé sous le nom de son fils, de Tydée, à la cour de Tyrrhène, roi de Samos, et a fait prendre au véritable Tydée le nom d'Oreste, malgré tout les périls où ce nom pouvait l'exposer. On conçoit tous les droits qu'un pareil sacrifice doit lui donner sur la reconnaissance d'Oreste, et cette partie de la fable est bien entendue. Le voyage que Palamède a entrepris pour les intérêts d'Oreste a été la cause de la mort de son fils, et autorise ce mouvement pathétique :

J'ai perdu pour vous seul cette unique espérance.
Il est mort: j'en attends la même récompense.
Sacrifiez ma vie au tyran odieux
A qui vous immolez des noms plus précieux.
Qu'à votre lâche amour tout autre intérêt cède;
Il ne vous reste plus qu'à livrer Palamède.
Il vivait pour vous seul, il serait mort pour vous;
C'en est assez, cruel, pour *exciter* vos coups.

Oreste est entraîné et persuadé.

Je m'abandonne à vous: parlez, que faut-il faire?

PALAMÈDE.

Arracher votre sœur *à mille indignités*,
Appaiser d'un grand roi les mânes irrités,
Les venger des fureurs d'une barbare mère,
Venir sur son tombeau *jurer* à votre père
D'*immoler* son bourreau, d'expier aujourd'hui
Tout ce que votre bras osa tenter pour lui.

Oreste le promet, et le troisième acte finit.

Certainement cette scène est théâtrale, considérée en elle-même; mais dans l'ensemble et le sujet elle a de grands défauts, et ils tiennent tous à la malheureuse ressource de ce roman si compliqué, sans lequel l'auteur, de son aveu, n'a pas cru pouvoir remplir la carrière de cinq actes. Combien il en résulte d'effets, tous plus ou moins contraires à l'esprit du sujet et à celui de la tragédie! Voilà donc Oreste qui, pendant trois actes, s'est ignoré lui-même, et n'a songé qu'à son Iphianasse! Mais s'il a été si peu occupé de sa famille et de la vengeance d'Agamemnon, comment le spectateur aurait-il pu l'être? Actuellement que Palamède a parlé et qu'Oreste se connaît, tout est changé; il n'est

plus question de son amour ni de sa princesse ; il n'en sera pas dit un mot jusqu'à la fin. Lui-même a bien pris son parti de renoncer à

cet amour odieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux.

Il s'écrie :

Qui? moi! j'ai pu brûler pour le sang de Thyeste!

D'abord, quoi de plus monstrueux, dans un drame quelconque, que de métamorphoser ainsi tout à coup un personnage tout entier, et de lui donner une autre âme, d'autres passions, d'autres intérêts? Certes, ce n'est pas dans ce sens que Despréaux a dit :

Notre esprit n'est jamais plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.
(*Art poét.* ch. III.)

C'est ce qui arrive dans *Zaïre* quand on sait qu'elle est fille de Lusignan. Que deviendra son amour pour Orosmane? Voilà ce que le spectateur se dit; et les combats et les incidents qui naissent de ce secret découvert font précisément le sujet de la pièce et l'attente du spectateur. C'est ce qui pourrait arriver ici, dans le cas où les amours d'Iphianasse et d'Oreste seraient de nature à entrer en balance avec les devoirs du sang. Mais au contraire, le poète nous fournit lui-même la preuve la plus complète que cet amour n'a rien de tragique; car il n'a pas imaginé qu'il lui fût possible de donner à Oreste la plus légère apparence d'incertitude et

de combat; dès que Palamède a parlé, tout est oublié, et Iphianasse est mise de côté. L'auteur pouvait-il se condamner lui-même plus formellement? Cette faute est inexcusable; c'est l'entier oubli de la théorie dramatique la plus commune, la plus universellement suivie.

Cette subite transformation d'Oreste a d'autres inconvénients; ce n'est pas sans peine qu'on lui entend dire :

Eh! que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?

et s'écrier ensuite, dès qu'on lui a dit qu'il est Oreste :

Courons, pour appaiser son ombre et mes remords,
Dans le sang d'un barbare *éteindre* mes transports.

Nous connaissons sans doute les droits du sang; mais l'homme passe-t-il ainsi en un moment d'une passion à une autre, et devient-il en si peu de temps tout autre qu'il n'était? La nature agit-elle aussi puissamment par une révélation inopinée que par la force continue de l'éducation et de l'habitude? Quel est l'effet nécessaire du passage si rapide de cette indifférence pour le sang d'Agamemnon à cet emportement de zèle et de fureur? Qu'est-ce que le spectateur en peut penser? que l'amour d'Oreste était donc un sentiment bien léger, puisqu'il y renonce si vite; et que les sentiments nouveaux qu'il montre pour sa famille ne sont pas beaucoup plus profonds; que tout est ici affaire de convenance, et qu'au fond il n'a pas plus de désir de tuer Égisthe qu'il n'en avait d'épouser sa fille. Aussi qu'ar-

rive-t-il? que sa vengeance n'intéresse pas plus que son amour, et que dans cette pièce Palamède seul est tout.

Ces réflexions nous conduisent à une conséquence utile et importante; c'est qu'on ne saurait violer les premiers principes de l'art sans mentir à la nature, qui en est le fondement. Qu'est-ce que l'un demandait ici pour être d'accord avec l'autre? Que la vengeance d'un père et la délivrance d'une sœur, qui devaient être les objets de notre intérêt, fussent aussi les seules pensées qui occupassent Oreste; qu'il n'eût dans l'âme que ces sentiments qui devaient remplir la nôtre; que ses regrets, ses desseins, ses espérances, ses craintes, fussent la matière des premiers actes, afin que, dans les derniers, ses périls, ses combats, ses succès, fussent le mobile d'un grand intérêt; que dans les premiers tout fût préparé, annoncé, motivé, afin que dans les derniers le cœur n'eût qu'à suivre la route qu'on lui aurait ouverte. On voit que, dans tous ces points capitaux, la nature et l'art, la connaissance du cœur humain et la théorie du théâtre, l'observation des règles et le plaisir du spectateur, ne sont qu'une seule et même chose.

Mais, dira-t-on, à quoi sert toute cette science des règles, puisque sans elles Crébillon a réussi? On eût pu se passer, dans le siècle dernier, de répondre à ce sophisme, supposé que quelqu'un s'en fût avisé. Mais dans le nôtre, où l'on a trouvé plus court de détruire tous les principes que d'en suivre aucun, il est bon de faire sentir la futilité de cette

objection, dont il n'y a que trop de gens empressés à tirer les plus absurdes conséquences.

D'abord s'il a réussi, ce n'est pas parce qu'il s'est écarté totalement de son sujet dans les premiers actes, c'est parce qu'il y est rentré dans les suivants : ce n'est pas parce qu'il a eu le tort de rendre à peu près nul un rôle qui devait être principal dans la pièce, celui d'Oreste; c'est parce qu'il a eu l'art d'y substituer au moins celui de Palamède, qui, étant plein de zèle pour la famille des Atrides, et d'horreur pour Égisthe, donne une âme à la pièce, et lui rend, dès qu'il a paru, la couleur qui lui est propre. Ensuite, s'il a réussi, c'est que le sujet en lui-même est intéressant et tragique, et que les beautés qu'il fournit dans les derniers actes, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, la mort de Clytemnestre, les remords et les fureurs d'Oreste, réchauffent le spectateur, que les premiers actes avaient glacé : et qui ne sait tout ce que peut le choix du sujet? Combien de fautes dans *Inès!* et cependant le sujet en est si heureux, qu'elle est restée.

Enfin, il y a bien des sortes de succès : quel a été celui d'*Électre?* Quel est son rang au théâtre et dans l'opinion, sur-tout depuis qu'il ne s'agit plus d'opposer Crébillon à Voltaire? Est-il un connaisseur qui compte aujourd'hui parmi nos bonnes pièces une tragédie dont les premiers actes sont ennuyeux pour tout le monde, et ridicules pour quiconque a un peu de goût; une tragédie écrite et composée de manière qu'à deux ou trois scènes

près, on ne saurait en soutenir la lecture? Voltaire, dans la sienne, a suivi les vrais principes; le temps et les connaisseurs ont été pour lui, et à la longue ils entraînent tous les suffrages. L'effet du théâtre a confirmé par degrés une justice d'abord refusée; et dans les dernières représentations d'*Oreste*, toutes les beautés en ont été vivement senties, et l'impression en a été beaucoup plus grande que n'est depuis long-temps celle d'*Électre*. Achevons l'examen de la pièce de Crébillon.

Palamède a défendu à Oreste de se découvrir à sa sœur, dont on a lieu de craindre les transports indiscrets; mais elle a vu des offrandes religieuses sur le tombeau d'Agamemnon, et cette vue a fait renaître ses espérances. Ce moyen est indiqué par Sophocle, et Crébillon et Voltaire en ont tiré tous deux un grand parti. Électre commence le quatrième acte par un monologue qui, dans quelques endroits, a encore le défaut de ressembler à un récit que l'on fait au spectateur, mais qui en général est beau.

Ma douleur *m'entraînait* au tombeau de mon père
*Pleurer** auprès de lui mes malheurs et mon frère.
Qu'ai-je vu? Quel spectacle à mes yeux s'est offert?
Son tombeau de présents et de larmes couvert;
Un fer signe certain qu'une main se prépare
A venger un grand roi des fureurs d'un barbare.
Quelle main s'arme encor contre ses ennemis?
Qui jure ainsi leur mort, si ce n'est pas son fils?
Ah! je le reconnais à sa noble colère;
Et c'est ainsi du moins qu'aurait juré mon frère.

* *M'entraînait pleurer* n'est pas français.

Ce dernier vers est d'une grande beauté. Oreste paraît encore sous le nom de *Tydée;* il annonce avec joie à Électre l'arrivée de Palamède, que l'on avait cru mort : elle demande si Oreste est avec lui.

Vous le savez : Oreste a vu les sombres bords,
Et l'on ne revient point de l'empire des morts.

ÉLECTRE.

Et n'avez-vous pas cru, Seigneur, qu'avec Oreste
Palamède avait vu cet empire funeste?
Il revoit cependant la clarté qui nous luit.
Mon frère est-il le seul que le destin poursuit?
Vous-même, sans espoir de revoir ce rivage,
Ne trouvâtes-vous pas un port dans le naufrage?
Oreste, comme vous, peut en être échappé;
Il n'est point mort, Seigneur, vous vous êtes trompé.
J'ai *vu* dans ce palais *une marque* assurée
Que ces lieux ont *revu* le petit-fils d'Atrée,
Le tombeau de mon père encor mouillé de pleurs :
Qui les aurait versés? qui l'eût couvert de fleurs?
Qui l'eût orné d'un fer? quel autre que mon frère
L'eût osé consacrer aux mânes de mon père *.
Mais quoi! vous vous troublez! mon frère est donc ici?
Hélas! qui mieux que vous en doit être *éclairci?*
Ne me le cachez point : Oreste vit encore.
Pourquoi me fuir? Pourquoi vouloir que je l'ignore?
J'aime Oreste, Seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour;
Rien n'égale l'ardeur *qui pour lui m'intéresse;*
Si vous saviez *pour lui* jusqu'où va ma tendresse,
Votre cœur frémirait de l'état où je suis,
Et vous termineriez mon trouble et mes ennuis.

* Ces quatre vers ressemblent trop à ceux du monologue précédent

Hélas! depuis vingt ans que j'ai perdu mon père,
N'ai-je donc pas assez éprouvé de misère?
Esclave dans des lieux où le plus grand des rois
A l'univers entier semblait donner des lois,
Qu'a fait aux dieux cruels sa malheureuse fille?
Quel crime contre Électre arme ainsi sa famille?
Une mère en fureur la hait et la poursuit;
Ou son frère n'est plus, ou le cruel la fuit.
Ah! donnez-moi la mort, ou me rendez Oreste;
Rendez-moi par pitié le seul bien qui me reste.

Les sentiments de la nature ont sur nous des droits si certains, qu'en ce moment Électre nous attendrit en nous parlant de son frère, quoique depuis le commencement de la pièce elle ait été trop peu occupée de lui. Remarquez ces paroles :

J'aime Oreste, Seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.

Si elle ne nous avait pas entretenu de ce *malheureux amour* beaucoup plus que de son frère, elle ne serait pas obligée de nous dire : *J'aime Oreste.* Électre, dans Voltaire, ne le dit jamais, mais toutes ses paroles nous le répètent sans cesse. Une âme sensible est blessée de ce froid hémistiche, comme une oreille juste l'est d'un ton faux. Voyez si Mérope s'avise de dire : *J'aime Égisthe.* Faut-il qu'une sœur, dans la situation d'Électre, ait besoin de nous assurer que *l'amour n'a pu bannir son frère de son esprit?* Mais si ces deux vers sont faux dans le sujet, ils sont vrais dans le plan; ils tiennent à ce qui précède, et ils en montrent encore le vice, même dans une situation qui le répare; ils se perdent enfin

dans l'intérêt de cette scène d'autant plus touchante, qu'elle est assez bien graduée.

ORESTE.

Eh bien! il vit encore, il est même en ces lieux.
Gardez-vous cependant....

ÉLECTRE.

Qu'il paraisse à mes yeux.
Oreste, se peut-il qu'Électre te revoie?
Montrez-le moi, dussé-je en expirer de joie.
Mais, hélas! n'est-ce point lui-même que je voi!
C'est Oreste, c'est lui, c'est mon frère et mon roi.
Aux transports qu'en mon cœur son aspect a fait naître,
Eh! comment si long-temps l'ai-je pu méconnaître?
Je vous revois enfin, cher objet de mes vœux!
Moments tant souhaités! ô jour trois fois heureux!
Vous vous attendrissez, je vois couler vos larmes :
Ah! Seigneur, que ces pleurs pour Électre ont de charmes!
Que ces traits, ces regards pour elle ont de douceur!
C'est donc vous que j'embrasse, ô mon frère!

ORESTE.

Ah! ma sœur!
Mon amitié trahit un important mystère;
Mais, hélas! que ne peut Électre sur son frère?

Ce style n'a pas, à beaucoup près, l'élégance que Racine et Voltaire savent joindre au pathétique; mais il a de la vérité, des mouvements; la situation est sentie: il y a des vers heureux, et cette reconnaissance est d'un effet théâtral. Palamède survient, et trouve le frère et la sœur dans les bras l'un de l'autre : il pourrait bien faire quelque reproche à Oreste de son indiscrétion; mais il ne pense qu'à son entreprise, et rend graces au Ciel qui les a re-

joints. Il y a ici un morceau fort éloquent, que je rapprocherai bientôt d'un morceau de Voltaire dont le fond est absolument semblable, afin que l'on puisse mieux les comparer. Palamède projette d'attaquer Égisthe au milieu de la cérémonie du mariage d'Électre avec Itys: il compte y trouver moins d'obstacles et de danger que dans le palais, où le tyran est entouré d'une garde nombreuse; et ne sachant rien de l'amour d'Électre pour Itys, il lui propose de flatter les espérances de ce prince, afin de l'entraîner aux autels, où il doit périr avec son père.

ÉLECTRE.

L'entraîner aux autels! Ah! projet qui m'accable!
Itys y périrait: Itys n'est point coupable.

PALAMÈDE.

Il ne l'est point, grands dieux! Né du sang *dont il sort*,
Il l'est plus qu'il ne faut pour mériter la mort.
Juste Ciel! est-ce ainsi que vous vengez un père?
L'un tremble pour la sœur, et l'autre pour le frère.

Voilà encore la critique de la pièce, et il semble que les faiblesses d'Oreste et d'Électre soient faites pour relever et agrandir encore le rôle de Palamède; il est évident que le poète lui a tout sacrifié.

L'amour triomphe ici! Quoi! dans ces lieux cruels
Fera-t-il donc toujours d'illustres criminels?
Est-ce donc sur des cœurs livrés à la vengeance
Qu'il doit un seul moment signaler sa puissance?
Rompez l'indigne joug qui vous tient enchaînés;
Eh! l'amour est-il fait pour les infortunés?
Il a fait les malheurs de toute votre race:
Jugez si c'est à vous d'oser lui faire grace.

Électre ne défend pas mieux son amant qu'Oreste n'a défendu sa maîtresse; elle s'empresse d'appaiser Palamède :

Percez le cœur d'Itys, mais respectez le mien.

Nouvelle preuve que l'amour d'Électre n'est ni plus intéressant ni plus tragique que celui d'Oreste pour Iphianasse, et que le spectateur n'y tient pas plus qu'ils n'y tiennent eux-mêmes; sans cela supporterait-on qu'une femme qui aime se rendît ainsi au premier mot, et dît elle-même : *Percez le cœur de mon amant?* Nous n'en sommes pourtant pas quittes; nous reverrons encore Itys et Iphianasse au cinquième acte, et, s'il est possible, plus déplacés qu'auparavant.

Ce dernier acte s'ouvre encore par un monologue d'Électre; c'est le troisième: et jamais poète tragique n'a plus abusé du monologue. Non-seulement cette multiplicité est blâmable en elle-même, mais il s'y joint une espèce d'uniformité dans la marche de la pièce; ce qui est un défaut encore plus grand. Le premier, le quatrième et le cinquième actes commencent également par un monologue d'Électre; il n'y a point d'exemple d'une semblable monotonie dans aucun de nos grands poètes.

Toute la substance de ce dernier monologue est dans ce vers qui le termine :

Ai-je assez de vertu pour perdre mon amant?

Cet amant arrive aussitôt; il vient chercher Électre pour la mener aux autels : quelle situation terrible, si elle se trouvait dans un sujet qui

la comportât, et dans un ouvrage où l'amour eût joué un rôle vraiment tragique! Électre ne peut se résoudre à suivre Itys aux autels, où elle sait que la mort l'attend; et il prend pour le refus le plus cruel ce qui n'est en effet que la plus forte preuve d'amour. Supposez deux amants qui aient jusque-là intéressé le spectateur, et la scène sera déchirante; mais les situations dépendent de la place où elles sont, de ce qui les a précédées et de la manière dont elles sont exécutées. Personne n'ignore que cette scène fait toujours rire à la représentation; et comment ne rirait-on pas des lamentations amoureuses d'Itys pendant qu'on égorge son père, de la singulière naïveté d'Électre, qui répond à toutes les plaintes d'Itys par ce vers?

Ah! plus tu m'attendris, moins notre hymen s'avance...

Enfin de la sortie burlesque du prince lorsque Iphianasse vient lui dire :

Que faites-vous, mon frère, aux pieds d'une perfide?
On assassine Égisthe....

Il est en effet aux genoux d'Électre; mais il faut bien les quitter, et il sort en s'écriant :

On assassine Égisthe! Ah! cruelle princesse!

La scène qui suit, entre Électre et Iphianasse, n'est pas moins intolérable dans un pareil moment. Ce que le spectateur, occupé de ce qui se passe derrière le théâtre, peut alors faire de mieux, c'est de ne pas les écouter; et c'est ce qu'on fait ordinairement. Je ne crois pas qu'il y ait rien de plus

mauvais que toute cette première moitié du cinquième acte; mais la seconde a des beautés, parce qu'elle ramène encore le sujet. Oreste reparaît; il est victorieux : Égisthe est mort; Palamède a précipité l'attaque, parce qu'il a su que le tyran avait des soupçons; Itys a voulu défendre son père, mais Oreste l'a désarmé. Iphianasse est tout étonnée de voir Oreste dans l'inconnu qu'elle aimait, et ce qu'il lui dit est un peu dur à entendre.

Oui, Madame,
C'est lui, c'est ce guerrier que *la plus vive flamme*
Voulut en vain soustraire aux devoirs de *ce nom*,
Et qui vient de venger le sang d'Agamemnon.
Quel que soit le courroux que ce nom vous inspire,
Mon devoir parle assez, *je n'ai rien à vous dire :*
Votre père en ces lieux m'avait ravi le mien.

Le compliment est sec.

IPHIANASSE.

Oui, mais je n'eus point part à la perte du tien.

Et là-dessus elle s'en va : sa sortie est digne de son rôle. Ainsi finit un des plus déplorables épisodes qu'on ait jamais mis au théâtre.

Oreste éprouve un trouble involontaire au milieu de sa victoire ; il voit la tristesse sur le front de Palamède, qui veut l'arracher d'un palais rempli de meurtres et de carnage.

ORESTE.

Pourquoi nous éloigner? Palamède, parlez :
Craint-on quelque transport de la part de la reine?

PALAMÈDE.

Non, vous n'avez plus rien à craindre de sa haine.
De son triste destin laissez le soin aux dieux;
Mais pour quelques moments abandonnez ces lieux;
Venez.

ORESTE.

Non, non, ce soin cache trop de mystère;
Je veux en être instruit; parlez, que fait ma mère?

PALAMÈDE.

Eh bien! un coup affreux...

ORESTE.

Ah dieux! quel inhumain
A donc jusque sur elle osé porter la main?
Qu'a donc fait Anténor, chargé de la défendre?
Et comment, et par qui s'est-il laissé surprendre?
Ah! j'atteste les dieux que mon juste courroux...

PALAMÈDE.

Ne faites point, Seigneur, de serment contre vous.

ORESTE.

Qui? moi! j'aurais commis une action si noire!
Oreste parricide! Ah! pourriez-vous le croire!
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste Ciel! et qui peut imputer à ma main..?

PALAMÈDE.

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu; ce n'est point l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irritée encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Anténor,
Et, remplissant ces lieux et de cris et de larmes,
S'est jetée à travers le péril et les armes,
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux

Était près d'éprouver un trop juste courroux;
Votre main redoutable allait trancher sa vie :
Dans ce fatal instant la reine l'a saisie.
Vous, sans considérer qui pouvait retenir
Une main que les dieux armaient pour la punir,
Vous avez d'un seul coup, qu'ils conduisaient peut-être,
Fait couler tout le sang dont ils vous firent naître.

On ne peut ménager ni présenter un évènement atroce d'une manière plus conforme à toutes les convenances théâtrales; et cet hémistiche, *qu'ils conduisaient peut-être*, est admirable. On amène Clytemnestre expirante; et quoique sa situation soit la même que celle de *Sémiramis*, l'effet en est tout différent. Comme elle n'a montré jusque-là ni aucun remords ni aucune tendresse pour ses enfants, elle soutient son caractère; elle ne vient que pour accabler Oreste de ses imprécations et de l'horreur du forfait qu'il a commis, et cet effet a aussi son mérite et sa beauté. Si la mort de Sémiramis inspire plus de pitié, celle de Clytemnestre produit plus de terreur. On est surpris, il faut l'avouer, qu'une pièce où l'on a si souvent oublié l'esprit de la tragédie, en offre, en finissant, les teintes les plus sombres.

CLYTEMNESTRE.

Je meurs de la main de mon fils!
Dieux justes! mes forfaits sont-ils assez punis?
Je ne te revois donc, digne fils des Atrides,
Que pour trouver la mort dans tes mains parricides!
Jouis de tes fureurs, vois couler tout ce sang
Dont le Ciel irrité t'a formé dans mon flanc.
Monstre que bien plutôt forma quelque furie,

Puisse un destin pareil payer ta barbarie!
Frappe encor, je respire, et j'ai trop à souffrir
De voir qui je fis naître et qui me fait mourir.
Achève; épargne-moi le tourment qui m'accable.

ORESTE.

Ma mère!....

CLYTEMNESTRE.

Quoi! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer! n'affecte rien, cruel.
La douleur que tu feins te rend plus criminel.
Triomphe, Agamemnon; jouis de ta vengeance;
Ton fils ne dément point son nom ni sa naissance.
Pour l'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens,
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

Cette scène terrible a encore l'avantage de préparer les fureurs d'Oreste, morceau de la plus grande force, quoique mêlé de quelques vers faibles, mais qui sont rachetés par des traits sublimes, tels que celui-ci, lorsque Oreste croit voir le fantôme d'Égisthe:

Que vois-je? Dans ses mains la tête de ma mère!

On reconnaît le génie de Crébillon à ces lueurs funèbres qu'il faisait briller dans la nuit tragique; on sent que l'horreur était son élément *. Quel dom-

* Le morceau des fureurs est plus beau dans Crébillon que dans Voltaire: son génie a su y jeter un trait sublime et qui n'est qu'à lui. Le héros dans son trouble croit descendre aux enfers:

Que vois-je? mon aspect épouvante les ombres.....
Que de gémissements! que de cris douloureux!....
Oreste!.... qui m'appelle en ce séjour affreux?

Quoi de plus terrible et de plus vrai que le désordre de ce parricide, effrayé d'entendre son nom, qu'il a prononcé lui-même? On dit que l'au-

mage qu'avec un talent si mâle et si vigoureux il ait eu si peu de goût ! Je rechercherai ailleurs les causes de cette prodigieuse inégalité; il faut voir maintenant de quelles raisons il s'appuie dans sa préface pour justifier son *Électre*.

« Le sujet d'*Électre* est si simple par lui-même « que je ne crois pas qu'on puisse le traiter avec « quelque espérance de succès en le dénuant d'é- « pisodes. » Voltaire a fait voir le contraire; mais supposons pour un moment que les épisodes fussent nécessaires, il fallait du moins choisir des épisodes convenables. Racine en a mis dans *Phèdre* et dans *Iphigénie*, et les a parfaitement liés à l'action principale et au dénouement: ceux d'*Électre* réunissent tous les défauts possibles. D'abord l'amour de cette princesse affaiblit nécessairement et son caractère et le sujet. *Plus on est malheureux* (dit Crébillon en parlant de cet amour), *plus on a le cœur aisé à attendrir*. Qu'importe ici cette maxime générale? De ce qu'Électre peut être amoureuse, s'en suivra-t-il que cet amour soit dans des convenances théâtrales relatives à sa situation? De quoi voulez-vous m'occuper? Est-ce de son amour pour Itys, ou de la vengeance de son père? Il faut choisir, car si elle est fortement attachée à cet amour, la vengeance la touchera peu, et moi aussi; et, si cette dernière passion prédomine, son amour aura

teur dut ce beau trait à la rencontre d'un homme ivre qui s'appelait et se répondait à haute voix. Cette anecdote prouve deux choses; que le génie sait profiter des moindres observations et tout transformer, et que les plus tragiques effets ont leur parodie naturelle dans le contraste du bas au sublime. LEMERCIER, *Cours de Littérature*.

fort peu de pouvoir sur elle et sur moi : ainsi l'un de ces deux intérêts ne peut que nuire à l'autre. Il restait un troisième parti, celui d'établir un violent combat entre les deux passions, qui fût, comme dans *le Cid* et dans quelques autres pièces, le fond du sujet. Mais l'avez-vous fait ? Pouviez-vous le faire? Vous ne l'avez pas même cru possible, puisque Électre renonce à son amour dès le premier moment où on l'exige; et vous-même avouez qu'il *ne produit pas assez d'évènements*. C'est n'avouer la vérité qu'à moitié; dans le fait, il n'en produit aucun : Électre ne le déclare pas même à Itys, et la pièce finit sans qu'on sache ce que devient ce prince, ni ce que deviendra son amour et celui d'Électre. C'est violer la règle la plus commune et la plus naturelle, qui veut que l'on nous mette au fait du dénouement, quel qu'il soit, où aboutissent toutes les diverses passions des personnages.

Crébillon ne dit rien d'Iphianasse, et sans doute il était difficile de trouver même un prétexte pour excuser ce ridicule épisode. Nous avons vu comme elle quitte la scène quand Oreste, qui voulait l'épouser, lui dit froidement qu'*il n'a rien à lui dire :* il faut croire qu'elle n'a rien de mieux à faire que d'aller retrouver son frère Itys. Voilà un prince et une princesse qui ont joué un beau rôle ! Que font-ils tous deux dans la pièce ? On peut actuellement l'articuler d'après l'évidence : tous deux ne sont rien qu'un pur remplissage; ils tiennent dans les premiers actes la place que le sujet aurait dû tenir, et gâtent encore les derniers. Qu'y a-t-il de pis ? Quelle

preuve plus sensible de faiblesse et d'impuissance dans l'auteur ?

« J'aime encore mieux avoir chargé mon sujet « d'épisodes que de déclamations. » Ceci pouvait regarder Longepierre, dont l'*Électre* sans épisode n'est en effet qu'une déclamation assez froide; mais n'y a-t-il que les déclamations qui puissent remplacer les épisodes? Comment Voltaire a-t-il évité tous les deux? Par deux grands moyens, qui sont ceux du grand talent, l'art de la conduite et des développements, et l'éloquence du style. « Notre « théâtre soutient malaisément cette simplicité si « chérie des anciens. » Oui, mais aussi ce qui n'est pas aisé est précisément ce qui est glorieux; et c'est pour cela qu'*Athalie* et *Mérope* sont des chefs-d'œuvre, et qu'*Oreste* même est une bonne pièce.

Le roman que Crébillon a mêlé au sujet d'*Électre* est tellement vicieux, que le rôle même de Palamède, qui en est la seule partie louable, et qui a fait au théâtre le succès de la pièce, est encore très répréhensible aux yeux de la raison. Était-ce donc un étranger qui, dans la tragédie d'*Électre*, devait être le personnage principal? Convenait-il que le fils et la fille d'Agamemnon ne fussent que des enfants devant Palamède, et qu'il fît, pour venger leur père, ce qu'ils devaient faire eux-mêmes? On n'aurait sûrement pas toléré une telle inconséquence sur le théâtre d'Athènes, et la fortune qu'elle a faite sur celui de Paris ne l'excuse pas auprès des hommes éclairés. Mais il n'en est pas moins certain que ce rôle, rassemblant en lui seul toute l'énergie du su-

jet, qui devait être dans Électre et dans Oreste, est ce qui a le plus contribué à soutenir la pièce; et la verve tragique dont il est rempli, la reconnaissance du quatrième acte, la fin du cinquième, font honneur au talent du poète, et ont obtenu grace pour les nombreux défauts de son drame.

Quant au style, si l'on excepte quelques morceaux, tels que ceux que j'ai cités du rôle de Palamède et de celui d'Électre, et qui pourtant ne sont pas exempts de fautes, il ne peut en aucune manière entrer en comparaison avec celui d'*Oreste*. Comme les pièces de Crébillon sont peu lues, et qu'on sait par cœur celles de Voltaire, c'est déjà une preuve suffisante, et même la meilleure de toutes, que l'un écrit infiniment mieux que l'autre; mais aussi c'est une raison pour qu'on ignore communément à quel point le style de Crébillon est vicieux sous tous les rapports; il fourmille de fautes de langue et de fautes de sens. Je me bornerai à un seul morceau, qui n'est pas à beaucoup près ce qu'il y a de plus mauvais; c'est le premier monologue d'Électre :

Témoin du crime affreux que poursuit ma vengeance,
O nuit, *dont tant de fois j'ai troublé le silence*,
Insensible témoin de mes *vives douleurs*,
Électre ne vient plus *te confier des pleurs*.
Son cœur, las de nourrir un désespoir timide,
S'abandonne sans crainte au *transport qui le guide*.
Favorisez, grands dieux, un *si juste courroux*;
Électre vous implore et s'abandonne à vous.

Crébillon, dans sa préface, parle de déclamations,

et ce début en est une. On peut, dans une situation violente, telle que celle d'Orosmane quand il attend Zaïre, apostropher la Nuit, toutes les choses inanimées, mais en peu de mots, et comme par un mouvement involontaire; on sait que l'imagination égarée se prend à tout :

O Nuit, Nuit effroyable !
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?
Zaïre ! l'infidèle !... après tant de bienfaits !

On reconnaît, au désordre des idées, le délire de la passion; mais ce n'est que dans les monologues d'opéra, tels que les musiciens les demandaient autrefois, que l'on peut adresser à la Nuit de longues apostrophes et des confidences tranquilles; c'est là qu'on peut appeler un *insensible témoin de ses douleurs*, lui dire qu'on a *tant de fois troublé son silence*, qu'on ne vient plus *lui confier des pleurs*. Tout cela pourrait passer avec l'aide du chant; mais dans une tragédie, l'on veut plus de vérité; et le spectateur, pour peu qu'il ait de bon sens, s'aperçoit d'abord que ce n'est pas Électre qui parle, et que c'est le poète qui arrange en vers des figures de rhétorique. Le bon sens nous dit qu'il importe fort peu à la situation d'Électre qu'elle ait *troublé le silence de la Nuit*, que la Nuit soit *insensible ;* et que ce n'est pas à la Nuit qu'elle doit *confier* ou ne pas *confier des pleurs*.

Mes vives douleurs, le *transport qui le guide*, *un si juste courroux*, ne sont pas des fautes; mais c'est accumuler trop près les uns des autres des hémistiches mille fois rebattus.

Pour punir les forfaits d'une race funeste,
J'ai compté trop long-temps sur le retour d'Oreste.
C'est former des projets et des vœux superflus :
Mon frère malheureux sans doute ne vit plus.

C'est parler bien froidement de l'objet le plus intéressant pour elle, et prendre bien vite son parti sur la plus chère de ses espérances. Nous verrons dans Voltaire que la seule idée de la mort d'Oreste jette sa sœur dans le plus violent désespoir.

Et vous, mânes sanglants du plus grand roi du monde...

Elle a d'abord apostrophé *la Nuit*, puis *les dieux*, actuellement *les mânes :* ces apostrophes redoublées sentent plus le rhéteur que le poète dramatique.

Triste et cruel objet de ma douleur profonde.

Ces épithètes, *triste et cruel*, qui disent la même chose, *ma douleur profonde*, après *mes vives douleurs*, forment un amas de chevilles.

Mon père, s'il est vrai que sur les sombres bords
Les malheurs des vivants puissent toucher les morts,
Ah! combien doit frémir ton ombre infortunée
Des maux où ta famille est encor destinée!

Imitation faible de ce beau vers de *Phèdre :*

Ah! combien frémira son ombre épouvantée.
(Act. IV, sc. 6.)

C'était peu que les tiens, altérés de ton sang,
Eussent osé porter le couteau dans ton flanc :
Qu'à la face des dieux le meurtre de mon père
Fût, pour comble d'horreur, le crime de ma mère;
C'est peu qu'en d'autres mains la perfide ait remis
Le sceptre qu'après toi devait porter ton fils,

Et que dans *mes malheurs* Égisthe qui me brave,
Sans respect, sans pitié, traite Électre en esclave :
Pour m'accabler encor, son fils audacieux,
Itys, jusqu'à ta fille ose lever les yeux.

Cette longue période, commençant par les mots *c'était peu*, qui annoncent une progression d'idées, les dément à la fin. On se sert de cette tournure quand ce qui précède est moins fort que ce qui suit, comme dans *Athalie :*

C'est peu que le front ceint d'une mitre étrangère, etc.

Ici la phrase va en croissant : quitter le Dieu d'Israël pour Baal est une impiété ; c'en est une plus grande de vouloir anéantir le temple et le culte du dieu qu'on a quitté. Mais l'hymen d'Itys est certainement beaucoup moins horrible pour Électre que le meurtre de son père assassiné par sa mère. Pour employer avec choix les constructions d'une langue, il faut en connaître l'esprit. Il ne faut pas dire non plus qu'Égisthe, qui *traite Électre en esclave*, est *sans respect ;* c'est joindre le plus et le moins, et affaiblir l'un par l'autre.

Des dieux et des mortels Électre abandonnée
Doit, ce jour, *à son sort s'unir par l'hyménée.*

S'unir par l'hyménée est en lui-même prosaïque ; de plus, cette expression, qui conviendrait à un récit indifférent, est ici faible et froide dans la bouche d'Électre, qui ne doit parler qu'avec horreur d'un semblable hymen. Sans l'accord soutenu de la pensée et de l'expression, il n'y a point de style.

Si ta mort, m'inspirant un courage nouveau,
N'en éteint par mes mains le coupable flambeau.

Que de fautes en deux vers! D'abord *en* devait, par les règles de la construction, se rapporter au dernier substantif qui est *courage*, et alors ce serait *le flambeau du courage;* mais le sens indique que c'est *le flambeau de l'hymen.* Ainsi elle dit à Agamemnon : *Je vais m'unir à Itys par l'hyménée, si ta mort n'en éteint le flambeau.* Si cette phrase pouvait avoir un sens raisonnable, ce serait dans le cas où Électre parlerait de quelqu'un qu'elle voudrait faire périr pour ne pas épouser Itys ; encore ne pourrait-on dire en français, dans aucun cas, si ta mort *n'éteint le flambeau;* mais il s'agit ici d'une mort qui a précédé de seize ans cet hymen. On se doute bien qu'elle veut dire : « Si le souvenir « de ta mort ne m'inspire assez de courage pour « éteindre de mes mains le flambeau d'un si cou- « pable hymen. » Mais combien ce qu'elle dit est loin de ce qu'elle veut dire !

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par de plus nobles coups;
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage :
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

A quoi pense-t-elle donc? Quoi! *le moindre effort digne de son courage*, c'est d'immoler Itys qu'elle aime! et que pourrait-elle faire de plus? Tous ces contre-sens dans l'expression sont d'un écrivain qui se sert au hasard des tournures connues, lors

même qu'elles sont le plus contraires à sa pensée. Le débit rapide des acteurs les dérobe au plus grand nombre de ceux qui les écoutent; mais ils révoltent ceux qui lisent avec quelque connaissance et quelque réflexion.

Il est temps de chercher une autre langue dans Voltaire, et l'examen d'*Oreste* va nous mettre à portée d'asseoir des résultats en achevant le parallèle.

Oreste.

Voltaire ne pouvait faire plus d'honneur à Sophocle qu'en l'imitant, ni s'en faire plus à lui-même qu'en le surpassant*. L'auteur d'*Oreste* a mis en œuvre toutes les beautés que Crébillon avait méconnues au point d'imaginer qu'on ne pouvait pas en faire une tragédie française. J'en ai déjà parlé en rendant compte de la pièce grecque; il me reste à développer l'heureux usage qu'en a fait le poète français, et ce qu'il a su y ajouter.

Le choix du lieu de la scène et des circonstances qui marquent le jour de l'action nous place déjà dans le sujet, et l'exposition le montre tout entier. Le théâtre présente d'un côté le tombeau d'Agamemnon, près du rivage de la mer, et le palais où il a été massacré; de l'autre, un temple où habite

* Il est fort douteux que Sophocle ait été surpassé même par Racine. A plus forte raison ne l'a t-il pas été par Voltaire. Il y a une sorte d'impertinence à dire que l'auteur d'*Oreste* a fait honneur au peintre immortel des douleurs d'Électre, en l'imitant, sur-tout lorsque son imitation est, malgré des beautés assez frappantes, une pièce généralement froide, et d'une exécution très défectueuse. H. Patin.

Pammène, vieillard attaché à la famille des Atrides et au culte des autels : on voit dans le lointain la ville d'Argos. Ce jour même Égisthe doit venir dans ces lieux, avec Clytemnestre, y célébrer, selon sa coutume, les jeux annuels destinés à rappeler le meurtre d'Agamemnon et les noces de sa veuve avec son assassin. C'est la fête du crime ; c'est une insulte sacrilège qu'Égisthe vient faire tous les ans à sa victime, aux dieux et aux mânes; et c'est aussi au milieu de ces solennités impies que le spectateur pressent dès la première scène la punition qui est réservée aux forfaits. Il se présente ici une distinction à faire entre les sujets de la fable et ceux de l'histoire, sur ce que les uns et les autres peuvent admettre dans ces sortes de suppositions. Voltaire a pu tirer un de ses moyens de cette fête abominable sur une simple indication donnée par Sophocle en quelques vers. On s'y prête au théâtre, parce qu'il est reçu que la fable fait supporter des traditions extraordinaires, comme la coupe d'Atrée, les noces meurtrières des Danaïdes, et autres fictions semblables, qu'un sujet historique ne comporterait pas plus que la fête d'Égisthe ; car nous ne trouvons dans aucune histoire qu'aucun tyran ait jamais imaginé de célébrer l'anniversaire d'un crime et de fêter l'assassinat ; et, s'il était possible qu'on en vît un exemple, ce serait une exception monstrueuse, trop révoltante pour qu'on fût autorisé à en faire usage au théâtre dans un sujet d'histoire, qui exige la vraisemblance morale bien plus rigoureusement que les sujets fabuleux. C'est

particulièrement aux sujets historiques qu'il faut appliquer ce vers de Boileau (*Art. poét.* ch. III.):

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Dans *Oreste*, c'est précisément cette fête, digne d'Égisthe et de Clytemnestre, qui marque les premiers vers du rôle d'Électre par un accent d'indignation, qui doit être celui de son rôle. Elle s'écrie en entrant sur la scène où est sa sœur Iphise :

Il est venu ce jour où l'on apprête
Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête.
Électre leur esclave, Électre votre sœur,
Vous annonce en leur nom leur horrible bonheur.

Le vieux Pammène dit à toutes deux :

Avez-vous donc des dieux oublié les promesses?
Avez-vous oublié que leurs mains vengeresses
Doivent conduire Oreste en cet affreux séjour
Où sa sœur avec moi lui conserva le jour?
Qu'il doit punir Égisthe au lieu même où vous êtes,
Sur ce même tombeau, dans ces mêmes retraites,
Dans ces jours de triomphe, où son lâche assassin
Insulte encore au roi dont il perça le sein?
La parole des dieux n'est point vaine et trompeuse;
Leurs desseins sont couverts d'une nuit ténébreuse.
La peine suit le crime; elle arrive à pas lents.

ÉLECTRE.

Dieux qui la préparez, que vous tardez long-temps?

On aurait tort d'objecter que ce détail prophétique annonce trop le dénouement : non, le poète y a laissé toute l'incertitude nécessaire. La punition est prédite, mais le temps n'en est pas marqué; c'est

Oreste qui en doit être le ministre, et Pammène dit aux deux sœurs qui se plaignent que leur frère les oublie :

Comptez le temps ; voyez qu'il touche *à peine* l'âge
Où la force commence à se joindre au courage.

Il est donc très possible que les oracles ne soient accomplis que dans quelques années, et il n'en résulte que ce qu'il faut d'espérance pour consoler les douleurs d'Iphise et soutenir la fermeté d'Électre. La différence du caractère des deux sœurs est marquée dans l'exposition par la différence du traitement qu'elles éprouvent. On permet à Iphise, que l'on ne craint pas, de demeurer libre et tranquille dans le palais où son père a été tué ; mais Électre, qu'on redoute, est traitée en esclave, et toujours à la suite du tyran, qui veut la surveiller de plus près. Ce jour-là même, Iphise et Pammène vont la revoir ; Égisthe la mène avec lui, de peur qu'en son absence elle ne cherche à soulever Argos ; et s'il ne prend pas contre elle un parti plus violent, nous saurons bientôt qu'elle n'en est redevable qu'à Clytemnestre, qui conserve encore des sentiments de mère pour ses enfants. Cette idée très heureuse de rassembler ainsi la famille et les meurtriers d'Agamemnon dans des lieux et dans des circonstances qui rendent l'une plus intéressante, et les autres plus odieux, est de l'invention de Voltaire. C'est profiter habilement de quelques vers de Sophocle, où Électre rappelle ces fêtes abominables qu'Égisthe et Clytemnestre appelaient par dérision

les festins d'Agamemnon, parce que ce malheureux prince avait été assassiné dans un festin. Il a bien fait voir dans cette pièce ce que l'on gagne à étudier les anciens, et Crébillon a fait voir dans la sienne ce que l'on perd à les mépriser.

Vous vous rappelez ce qu'il fait dire à Électre, des *pleurs* qu'elle ne veut plus *confier à la nuit*. Elle dit aussi dans Voltaire qu'elle ne veut plus en répandre; mais il faut entendre de quelle manière. Elle arrive chargée de chaînes, et sa sœur voit du moins quelque consolation à s'affliger avec elle.

Et vos pleurs et les miens ensemble confondus....

ÉLECTRE.

Des pleurs! Ah! ma faiblesse en a trop répandus.
Des pleurs! ombre sacrée, ombre chère et sanglante,
Est-ce là le tribut qu'il faut qu'on te présente?
C'est du sang que je dois, c'est du sang que tu veux;
C'est parmi les apprêts de ces indignes jeux,
Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne,
Que, ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger
Au tombeau que sa rage ose encore outrager.

Comparez ce langage d'une âme vivement ulcérée aux apostrophes apprêtées de l'autre Électre, et jugez si c'est être trop sévère de voir d'un côté un déclamateur, et de l'autre un poète.

Rapprochons-les encore dans un autre endroit dont l'idée est la même. On a dit, et avec raison, qu'on ne pouvait jamais mieux apprécier deux écrivains que quand ils ont les mêmes choses à exprimer.

Crébillon.

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?
Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par *de plus nobles coups;*
Allons à ces autels où m'attend son époux,
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage;
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

Voltaire.

Quoi! j'ai vu Clytemnestre, avec lui conjurée,
Lever sur son époux sa main trop assurée!
Et nous sur le tyran nous suspendons des coups
Que ma mère, à mes yeux, porta sur son époux!
O douleur! ô vengeance! ô vertu qui m'animes!
Pouvez-vous en ces lieux moins que n'ont pu les crimes?

Ce n'est pas ma faute s'il y a évidemment un intervalle immense entre ces deux manières. Ce que je puis faire, c'est de n'omettre aucun des endroits où Crébillon peut entrer en concurrence avec moins de désavantage. Tel est celui-ci où il s'agissait de tracer le tableau du meurtre d'Agamemnon et des infortunes de sa famille. Voyons-le d'abord dans le rôle de Palamède, au quatrième acte d'*Électre:*

Je vous rassemble enfin, famille infortunée,
A des malheurs si grands trop long-temps condamnée.
Qu'il m'est doux de vous voir où régnait autrefois
Ce père vertueux, ce chef de tant de rois,
Que fit périr le sort trop jaloux de sa gloire!
O jour que tout ici rappelle à ma mémoire,
Jour cruel qu'ont suivi tant de jours malheureux,
Lieux terribles, témoins d'un parricide affreux,
Retracez-nous sans cesse un spectacle *si triste!*
Oreste, c'est ici que le barbare Égisthe,

Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs.
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force et baigné dans son sang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc.
Mais c'est là que, du sort lassant la barbarie,
Il finit dans mes bras ses malheurs et sa vie;
C'est là que je reçus, impitoyables dieux!
Et ses derniers soupirs, et ses derniers adieux.
« A mon triste destin puisqu'il faut que je cède,
« Adieu, prends soin de toi: fuis, mon cher Palamède;
« Cesse de m'immoler d'odieux ennemis :
« Je suis assez vengé si tu sauves mon fils.
« Va, de ces inhumains sauve mon cher Oreste :
« C'est à lui de venger une mort *si funeste.* »

Il y a ici, comme dans presque tous les vers de Crébillon, trop d'épithètes ou faibles ou déplacées, ou répétées ou accumulées, qui forment ce qu'on appelle des chevilles. Un *spectacle si triste* est beaucoup trop faible après le *parricide affreux.* Il ne fallait pas non plus appeler Agamemnon un *père vertueux*, c'est un titre qu'on ne lui a jamais donné, et qui ne convenait point à celui qui amena Cassandre dans le palais et dans le lit de Clytemnestre. Mais malgré ces taches, ce tableau a de la couleur et de l'effet. Ces circonstances locales, *c'est ici*, *c'est là*, ont du mouvement et de la vivacité; et il faut bien que Voltaire lui-même en ait jugé ainsi, puisqu'il a imité cette tournure dans le discours de Lusignan à Zaïre. L'expression, *pleine des Euménides*, et ce vers pittoresque,

Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc,

sont des traits de force. Voyons maintenant Voltaire : c'est Électre qui parle, et il a mis dans l'exposition ce que Crébillon a renvoyé au quatrième acte, différence qui tient à celle de leur plan.

Électre dit à sa sœur :

Vos yeux ne virent point ce parricide impie,
Ces vêtements de mort, ces apprêts, ce festin,
Ce festin détestable, où le fer à la main,
Clytemnestre... ma mère... Ah ! cette horrible image
Est présente à mes yeux, présente à mon courage.
C'est là, c'est en ces lieux où vous n'osez pleurer,
Où vos ressentiments n'osent se déclarer,
Que j'ai vu votre père, attiré dans le piège,
Se débattre et tomber sous leur main sacrilège.
Pammène, aux derniers cris, aux sanglots de ton roi,
Je crois te voir encore accourir avec moi.
J'arrive ; quel objet ! une femme en furie
Recherchait dans son flanc les restes de sa vie.
Tu vis mon cher Oreste enlevé dans mes bras :
Entouré de dangers qu'il ne connaissait pas,
Près du corps tout sanglant de son malheureux père,
A son secours encore il appelait sa mère.
Clytemnestre, appuyant mes soins officieux,
Sur ma tendre pitié daigna fermer les yeux,
Et, s'arrêtant du moins au milieu de son crime,
Nous laissa loin d'Égisthe emporter la victime.
Oreste, dans ton sang consommant sa fureur,
Égisthe a-t-il détruit l'objet de sa terreur ?
Es-tu vivant encore ? as-tu suivi ton père ?
Je pleure Agamemnon, je tremble pour un frère.
Mes mains portent des fers, et mes yeux *pleins de pleurs*
N'ont vu que des forfaits et des persécuteurs.

Il y a encore ici des différences relatives : Électre parle beaucoup plus d'Oreste que Palamède, parce qu'elle en est occupée dans toute la pièce : elle répand beaucoup plus d'intérêt sur la manière dont elle l'a sauvé, et en même temps plus de vraisemblance.

On n'entend pas trop ce que signifie, dans Crébillon, ce vers que dit Agamemnon à Palamède :

Cesse de m'immoler d'odieux ennemis.

Ce carnage que faisait Palamède fait entendre qu'il y a eu un combat; mais alors il fallait dire comment le gouverneur d'Oreste a pu se sauver avec son élève, et il ne le dit pas. Dans Voltaire comme dans Sophocle, et suivant toutes les traditions de la fable, Agamemnon est tué en trahison et sans pouvoir se défendre. Voltaire ajoute qu'Électre n'a sauvé son frère que par le secours de Clytemnestre, qui a bien voulu fermer les yeux sur ce que l'on faisait en faveur de son fils; et cette supposition est d'autant plus adroite qu'elle prépare de loin le caractère qu'il a donné à Clytemnestre, et qui est une des plus belles parties de son ouvrage. Quant à l'effet total du morceau, il me semble qu'il y a plus d'art et d'élégance dans Voltaire, mais qu'il y a plusieurs traits dans Crébillon dont il n'a pas égalé la force. Le récit d'Électre est plus touchant; celui de Palamède, plus énergique.

Clytemnestre paraît; elle fait retirer Pammène, et ordonne à ses deux filles de demeurer. Nous allons voir en elle un caractère tout différent de ce-

lui que lui ont donné les autres poètes qui ont traité ce sujet. Ils l'ont tous faite plus ou moins atroce, et en conséquence Électre et Oreste ne la ménagent pas. Il n'y a rien à dire aux Grecs, et j'en ai expliqué ailleurs les raisons, fondées sur la religion et les mœurs. Mais Voltaire était trop habile pour ne pas s'apercevoir où devait s'arrêter l'imitation des anciens; et sachant de plus qu'on ne pouvait enrichir la simplicité de l'action que par l'intérêt des sentiments, il a vu que, s'il pouvait en répandre sur Clytemnestre elle-même, il augmenterait infiniment celui des rôles d'Électre et d'Oreste; que si la nature parlait encore dans le cœur de la mère, le pathétique allait se placer de lui-même entre elle et ses enfants; et accoutumé à manier si puissamment ce grand ressort, il s'est bien gardé de s'en priver dans un sujet qui en avait tant de besoin. En conséquence, il nous a montré dans Clytemnestre ce qui est effectivement dans la nature, une femme qui, toute criminelle qu'elle est, n'a étouffé ni les remords ni les sentiments maternels, et l'on sait qu'heureusement il est très rare de les dépouiller tout-à-fait. Ce changement essentiel dans le rôle de Clytemnestre en appelait un autre, qui n'est pas moins heureux, dans le rôle d'Électre. Celle de Sophocle confond dans sa haine et dans sa vengeance Clytemnestre avec Égisthe, et ne ménage pas plus sa mère que son tyran. Celle de Voltaire, touchée, comme elle doit l'être, de ce qu'elle voit dans Clytemnestre de repentir et d'affection maternelle, la sépare, comme il est juste, d'un monstre à qui elle

ne doit que de l'horreur. Le rôle d'Oreste est composé dans le même esprit; et nous allons voir dans le cours de la pièce combien de mouvements aussi variés que dramatiques naissent de ce plan, qui prouve une connaissance profonde du théâtre et du cœur humain.

J'ai voulu sur mon sort et sur vos intérêts
Vous dévoiler enfin mes sentiments secrets.
Je rends grace au destin, dont la rigueur utile
De mon second époux rendit l'hymen stérile,
Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc
Un sang que j'aurais vu l'ennemi de mon sang.
Peut-être que je touche aux bornes de ma vie;
Et les chagrins secrets dont je fus poursuivie,
Dont toujours à vos yeux j'ai dérobé le cours,
Pourront précipiter le terme de mes jours.
Mes filles devant moi ne sont point étrangères;
Même en dépit d'Égisthe, elles m'ont été chères.
Je n'ai point étouffé mes premiers sentiments;
Et malgré la fureur de ses emportements,
Électre, dont l'enfance a consolé sa mère
Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,
Électre qui m'outrage, et qui brave mes lois,
Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

Il y a beaucoup d'art, ce me semble, à rappeler ainsi le cruel sacrifice d'Iphigénie; elle nous fait souvenir en passant, et comme sans dessein, qu'Agamemnon lui avait ravi sa fille; mais elle ne songe pas à s'en faire une excuse: cette excuse insuffisante lui nuirait plus qu'elle ne lui servirait. Crébillon, qui en cet endroit a suivi Sophocle, lui fait dire:

Le cruel qu'il était, bourreau de sa famille,
Osa bien à mes yeux faire égorger ma fille.

Elle se répand en reproches et en invectives contre la mémoire de son époux; elle ne pardonne pas à Électre de le pleurer. Qu'arrive-t-il? C'est que, quand Électre lui fait cette réponse accablante :

Tout cruel qu'il était, il était votre époux.
S'il fallait l'en punir, Madame, était-ce à vous?

Clytemnestre ne peut que rester confondue et humiliée, aux yeux de sa fille comme aux nôtres. Dans Voltaire, nous lui savons gré de sa retenue, qui prouve encore son repentir; elle devient plus excusable, parce qu'elle ne s'excuse pas. Ces nuances délicates sont au nombre des finesses de l'art.

ÉLECTRE.

Qui? vous, Madame, ô Ciel! vous m'aimeriez encore?
Quoi! vous n'oubliez point ce sang qu'on déshonore?
Ah! si vous conservez des sentiments si chers,
Observez cette tombe et regardez mes fers.

CLYTEMNESTRE.

Vous me faites frémir; votre esprit inflexible
Se plaît à m'accabler d'un souvenir horrible;
Vous portez le poignard dans ce cœur agité;
Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

Toujours le même art dans le dialogue. Nous la voyons s'abaisser sous le reproche au lieu de le repousser; nous la voyons punie par sa conscience, qui est d'accord avec sa fille : c'est le seul moyen qu'elle eût de se faire plaindre malgré l'horreur de son crime, et le poète l'a saisi. Il faut qu'il y ait en

nous quelque chose qui nous avertisse que le poids d'une conscience coupable est un châtiment bien terrible, puisque du moment où nous voyons les plus grands criminels plier sous ce fardeau, cette justice universelle qui nous fait désirer leur punition fait place à la pitié, et nous n'avons plus la force de leur souhaiter d'autre supplice que celui qu'ils éprouvent. On le voit à la réponse d'Électre, qui doit être ici encore plus compatissante que nous, puisque enfin c'est sa mère :

Eh bien! vous désarmez une fille éperdue.
La nature en mon cœur est toujours entendue.
Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds
Ces reproches sanglants trop long-temps essuyés.
Aux fers de mon tyran par vous même livrée,
D'Égisthe dans mon cœur je vous ai séparée.
Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir;
J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr.
(*Elle se jette à ses pieds.*)
Ah! si le Ciel enfin vous parle et vous éclaire,
S'il vous donne en secret un remords salutaire,
Ne le repoussez pas; laissez-vous pénétrer
A la secrète voix qui vous daigne inspirer.
Détachez vos destins des destins d'un perfide,
Livrez-vous tout entière à ce dieu qui vous guide.
Appelez votre fils, qu'il revienne en ces lieux
Reprendre de vos mains le rang de ses aïeux;
Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime;
Qu'il venge Agamemnon, ses filles et vous-même.
Faites venir Oreste.

Électre, au milieu de son attendrissement, revient

toujours aux objets chéris qui l'occupent, à son frère et à sa vengeance.

CLYTEMNESTRE.

Électre, levez-vous;
Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux.
J'ai plaint les fers honteux dont vous êtes chargée;
Mais d'un maître absolu la puissance outragée
Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas,
Et vous l'avez forcé d'appesantir son bras.
Moi-même, qui me vois sa première sujette,
Moi qu'offensa toujours votre plainte indiscrète,
Qui tant de fois pour vous ai voulu le fléchir,
Je l'irritais encore, au lieu de l'adoucir.
N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage;
Pliez à votre état ce superbe courage:
Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger,
Comme on cède au destin quand on veut le changer.
Je voudrais dans le sein de ma famille entière
Finir un jour en paix ma fatale carrière;
Mais si vous vous hâtez, si vos soins imprudents
Appellent en ces lieux Oreste avant le temps,
Si d'Égisthe jamais il affronte la vue,
Vous hasardez sa vie, et vous êtes perdue;
Et malgré la pitié dont mes sens sont atteints,
Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

J'ose dire que toutes les bienséances sont gardées dans ce que dit Clytemnestre. Telles sont en effet les suites nécessaires de son crime, que son complice, devenu son époux, lui impose des devoirs à remplir. Mais ces devoirs n'en sont pas aux yeux d'Électre : elle reprend toute l'impétuosité de son caractère dès qu'elle n'obtient rien pour Oreste.

Son indignation ne peut se contenir au nom d'Égisthe, et sur-tout à l'idée de le voir préféré à un fils dans le cœur de Clytemnestre.

Lui, votre époux! ô Ciel! lui, ce monstre! ah! ma mère,
Est-ce ainsi qu'en effet vous plaignez ma misère?
A quoi vous sert, hélas! ce remords passager?
Ce sentiment si tendre était-il étranger?
Vous menacez Électre, et votre fils lui-même!
Ma sœur! et c'est ainsi qu'une mère nous aime!
Vous menacez Oreste!.... Hélas! loin d'espérer
Qu'un frère malheureux nous vienne délivrer,
J'ignore si le Ciel a conservé sa vie;
J'ignore si ce maître, abominable, impie,
Votre époux, puisque ainsi vous osez l'appeler,
Ne s'est pas en secret hâté de l'immoler.

La douleur d'Iphise vient tempérer à propos la violence du discours d'Électre.

IPHISE.

Madame, croyez-nous; je jure, j'en atteste
Les dieux dont nous sortons, et la mère d'Oreste,
Que loin de l'appeler dans ce séjour de mort,
Nos yeux, nos tristes yeux sont fermés sur son sort.
Ma mère, ayez pitié de vos filles tremblantes,
De ce fils malheureux, de ses sœurs gémissantes.
N'affligez plus Électre: on peut à ses douleurs
Pardonner le reproche et permettre les pleurs.

ÉLECTRE.

Loin de leur pardonner, on nous défend la plainte;
Quand je parle d'Oreste, on redouble ma crainte.
Je connais trop Égisthe et sa férocité;
Et mon frère est perdu, puisqu'il est redouté.

CLYTEMNESTRE.

Votre frère est vivant; reprenez l'espérance;
Mais s'il est en danger, c'est par votre imprudence.
Modérez vos fureurs; et sachez aujourd'hui,
Plus humble en vos chagrins, respecter mon ennui.
Vous pensez que je viens, heureuse et triomphante,
Conduire dans la joie une pompe éclatante.
Électre, cette fête est un jour de douleur;
Vous pleurez dans les fers, et moi dans ma grandeur.
Je sais quels vœux forma votre haine insensée.
N'implorez plus les dieux, ils vous ont exaucée.
Laissez-moi respirer.

Elle reste seule, livrée à ses combats intérieurs, à ses tristes pressentiments.

Qu'Égisthe est aveuglé, puisqu'il se croit heureux!
Tranquille, il me conduit à ces funèbres jeux;
Il triomphe, et je sens succomber mon courage.
Pour la première fois je redoute un présage;
Je crains Argos, Électre et ses lugubres cris,
La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils.
Ah! quelle destinée, et quel affreux supplice
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse,
De n'oser prononcer, sans des troubles cruels,
Les noms les plus sacrés, les plus chers aux mortels!
Je chassai de mon cœur la nature outragée;
Je tremble au nom d'un fils : la nature est vengée.

Elle reproche à Égisthe qui survient de l'avoir conduite en des lieux qui la remplissent d'épouvante. Il lui apprend, pour la rassurer, que bientôt ils n'auront plus rien à craindre d'Oreste; qu'il s'est caché dans les forêts d'Épidaure, mais que le roi

de ce pays s'est engagé à les servir. Égisthe a fait partir pour Épidaure son fils Plisthène, pour hâter l'effet de cette promesse, et assurer la perte d'Oreste. Clytemnestre frémit : sa sûreté lui paraît trop achetée à ce prix.

Souffrez du moins que j'implore une fois
Ce Ciel dont si long-temps j'ai méprisé les lois.

ÉGISTHE.

Voulez-vous qu'à mes vœux il mette des obstacles?
Qu'attendez-vous ici du Ciel et des oracles?
Au jour de notre hymen furent-ils écoutés?

CLYTEMNESTRE.

Vous rappelez des temps dont ils sont irrités.
De mon cœur étonné vous voyez le tumulte :
L'amour brava les dieux, la crainte les consulte.
N'insultez point, Seigneur, à mes sens affaiblis;
Le temps qui change tout a changé mes esprits;
Et peut-être des dieux la main appesantie
Se plaît à subjuguer ma fierté démentie.
Je ne sens plus en moi ce courage emporté,
Qu'en ce palais sanglant j'avais trop écouté.
Ce n'est pas que pour vous mon amitié s'altère;
Il n'est point d'intérêt que mon cœur vous préfère.
Mais une fille esclave, un fils abandonné,
Un fils mon ennemi, peut-être assassiné,
Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre :
L'idée en est horrible, et je suis mère encore.

Nous avons remarqué entre Assur et Sémiramis ce même contraste de l'impiété et du remords ; et il produit ici le même effet.

Il est juste de rapporter le seul morceau du premier

acte de l'*Électre* que l'on puisse opposer à cette foule de beautés, à cet intéressant mélange de tous les sentiments de la nature entre Clytemnestre et ses deux filles, qui ont déjà ému tous les cœurs dans le premier acte de l'*Oreste*. Le morceau de Crébillon est d'autant plus remarquable, que c'est peut-être le seul où il se soit rapproché de cette sensibilité touchante qui caractérise le style de Racine. Clytemnestre dit durement à sa fille :

Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

ÉLECTRE.

Contre un tyran si fier, juste Ciel! quelles armes!
Qui brave les remords peut-il craindre mes larmes?
Ah! Madame, est-ce à vous d'irriter mes ennuis!
Moi, son esclave! Hélas! d'où vient que je le suis?
Moi, l'esclave d'Égisthe! Ah! fille infortunée!
Qui m'a *fait* * son esclave et de qui suis-je née?
Était-ce donc à vous de me le reprocher?
Ma mère, si ce nom peut encor vous toucher,
S'il est vrai qu'en ces lieux ma honte soit jurée,
Ayez pitié des maux où vous m'avez livrée.
Précipitez *mes pas* dans la nuit du tombeau;
Mais ne m'unissez pas au fils de mon bourreau,
Au fils de l'inhumain qui me priva d'un père,
Qui le poursuit sur moi, sur mon malheureux frère.
Et de ma main encore il ose disposer!
Cet hymen, sans horreur se peut-il proposer?
Vous m'aimâtes; pourquoi ne vous suis-je plus chère?
Ah! je ne vous hais point, et, malgré ma misère,
Malgré les pleurs amers dont j'arrose ces lieux,

* La grammaire exigeait ici le participe déclinable, *qui m'a faite*?

Ce n'est que du tyran dont je me plains aux dieux.
Pour me faire oublier qu'on m'a ravi mon père,
Faites-moi souvenir que vous êtes ma mère.

Si Électre avait toujours parlé ce langage dans Crébillon, Voltaire se serait bien gardé de faire un *Oreste*.

On ne peut qu'applaudir à la manière dont il amène Oreste et son ami Pylade, qui ouvrent ensemble le second acte. Le naufrage les a jetés sur ces côtes, précisément le même jour qu'Égisthe et Clytemnestre y viennent pour solenniser leur fête odieuse. Il apporte la vengeance des dieux au milieu des triomphes du crime ; mais eux-mêmes semblent d'abord s'opposer à l'exécution de leurs décrets : la tempête a détruit tout ce qu'on avait fait pour les remplir.

ORESTE.

Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers.
. . . . . .
Je n'ai contre un tyran sur le trône affermi,
Dans ces lieux inconnus, qu'Oreste et mon ami.

L'auteur, qui voulait se conformer autant qu'il était possible au goût des anciens dans un sujet qu'ils lui avaient fourni, a mis dans la bouche de Pylade et de Pammène la morale religieuse qui est le fond le plus ordinaire des chœurs grecs. Pylade répond ici :

C'est assez ; et du Ciel je reconnais l'ouvrage.
Il nous a tout ravi par ce cruel naufrage ;
Il veut seul accomplir ses augustes desseins ;

Pour ce grand sacrifice il ne veut que nos mains.
Tantôt de trente rois il arme la vengeance;
Tantôt trompant la terre et frappant en silence,
Il veut, en signalant son pouvoir oublié,
N'armer que la nature et la seule amitié.

Ils n'ont sauvé du naufrage que l'urne qui contient les cendres de Plisthène, qu'Oreste a tué dans les bois d'Épidaure. Ils ont caché cette urne entre des rochers, et ils comptent s'en servir pour tromper Égisthe, en lui donnant les cendres de son fils pour celles d'Oreste. Ce jeune prince a d'autres moyens encore pour abuser son ennemi, l'épée et l'anneau d'Agamemnon, qui furent enlevés par les mêmes personnes qui sauvèrent Oreste dans son enfance, et le firent élever en Phocide. Ces armes qui passaient d'une main dans l'autre, dans une même famille, et qui avaient quelque chose de sacré, sont des moyens familiers aux tragiques grecs, et pris dans les mœurs anciennes. La scène suivante offre la peinture la plus fidèle de ces mêmes mœurs : c'est un des mérites particuliers de cette tragédie, et ce n'est pas celui qui plaît le moins aux amateurs.

Oreste et Pylade ne savent encore où ils sont, ni quel chemin peut les conduire à la cour d'Égisthe.

Regarde ce palais, ce temple, cette tour,
Ce tombeau, ces cyprès, ce bois sombre et sauvage :
De deuil et *de* grandeur tout offre ici l'image.
Mais un mortel s'avance en ces lieux retirés,
Triste, levant au ciel des yeux désespérés.
Il paraît dans cet âge où l'humaine prudence
Sans doute a des malheurs la triste expérience.

Sur ton malheureux sort il pourra s'attendrir.

ORESTE.

Il gémit : tout mortel est donc né pour souffrir !

Ce vers pourrait ailleurs n'être qu'une réflexion triviale : dans la situation d'Oreste, il a de la vérité. Ce vieillard n'est autre que Pammène, qui vient pleurer sur la tombe de son ancien maître. Pylade s'adresse à lui :

O qui que vous soyez, tournez vers nous la vue ;
La terre où je vous parle est *pour nous* inconnue.
Vous voyez deux amis et deux infortunés,
A la fureur des flots long-temps abandonnés.
Ce lieu nous doit-il être ou funeste ou propice ?

PAMMÈNE.

Je sers ici les dieux, j'implore leur justice ;
J'exerce *en* leur présence, *en* ma simplicité,
Les respectables droits de l'hospitalité.
Daignez, sous l'humble toit qu'habite ma vieillesse,
Mépriser des grands rois la superbe richesse.
Venez ; les malheureux me sont toujours sacrés.

ORESTE.

Sage et *juste* habitant de ces bords ignorés,
Que des dieux par nos mains la puissance immortelle
De votre piété récompense le zèle.

Malgré quelques fautes de diction, c'est bien là l'esprit et le style de l'antiquité : on croit lire l'*Odyssée* et les deux plus beaux vers sont imités de Virgile. Il s'y joint un autre mérite ; chaque question des deux amis et chaque réponse de Pammène, naturellement amenées par les circonstances, vont former une situation :

Quel asyle est le vôtre, et quelles sont vos lois?
Quel souverain commande aux lieux où je vous vois?

PAMMÈNE.

Égisthe règne ici; je suis sous sa puissance.

ORESTE, *à part.*

Égisthe? Ciel! ô crime! ô terreur! ô vengeance!

PYLADE, *à Oreste.*

Dans ce péril nouveau, gardez de vous trahir.

ORESTE.

Égisthe? justes dieux! celui qui fit périr....

PAMMÈNE.

Lui-même.

ORESTE.

Et Clytemnestre après ce coup funeste....

PAMMÈNE.

Elle règne avec lui : l'univers sait le reste.

ORESTE.

Ce palais, ce tombeau....

PAMMÈNE.

Ce palais redouté
Est par Égisthe même en ce jour habité.
Mes yeux ont vu jadis élever cet ouvrage
Par une main plus digne et pour un autre usage.
Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom),
Est celui de mon roi, du grand Agamemnon.

ORESTE.

Ah! c'en est trop : le Ciel épuise mon courage.

PYLADE, *à Oreste.*

Dérobe-lui les pleurs qui baignent ton visage.

PAMMÈNE.

Étranger généreux, vous vous attendrissez :
Vous voulez retenir les pleurs que vous versez.
Hélas ! qu'en liberté votre cœur se déploie ;
Plaignez le fils des dieux et le vainqueur de Troie :
Que des yeux étrangers pleurent au moins son sort,
Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Oreste, de plus en plus ému, demande si Électre est dans Argos ; on lui répond : *Elle est ici.* A ces mots il n'est pas maître de son premier mouvement ; il veut courir vers elle. Pylade qui veille sur lui, le retient ; il prie le vieillard de les conduire au temple voisin, où ils doivent rendre graces aux dieux qui les ont sauvés du naufrage. Oreste, toujours plein des mêmes idées, moins prudent et plus sensible que Pylade, comme cela devait être, reprend aussitôt :

Menez-nous à ce temple, à ce tombeau sacré,
Où repose un héros lâchement massacré.
Je dois à sa grande ombre un secret sacrifice.

PAMMÈNE.

Vous, seigneur ? ô destins ! ô céleste justice !
Eh quoi ! deux étrangers ont un dessein si beau !
Ils viennent de mon maître honorer le tombeau !
Hélas ! le citoyen, timidement fidèle,
N'oserait en ces lieux imiter ce saint zèle.
Dès qu'Égisthe paraît, la piété, Seigneur,
Tremble de se montrer, et rentre au fond du cœur.

J'ose attester ici tout ce qu'il y a d'hommes équitables et instruits : la magie des couleurs locales, qui est celle du poète comme du peintre, ne nous a-t-elle pas transportés au milieu de la Grèce, au milieu

des monuments de la famille des Atrides, de leurs infortunes, de leurs tombeaux, de leurs dieux? Ne s'imagine-t-on pas entendre un fragment d'Homère ou de Sophocle? Ne respire-t-on pas pour ainsi dire l'air de l'antiquité? Peut-on voir sans émotion toutes ces atteintes successives qui frappent l'âme sensible d'Oreste, les alarmes de son ami, la joie naïve de ce vieux serviteur d'Agamemnon, son attachement à ses maîtres et ses pieuses douleurs? Et c'est là ce qui a été si long-temps méconnu, ce qu'on a voulu tourner en ridicule! Et quand Voltaire disait, *c'est du Sophocle*, on répondait dérisoirement:

Excusez-nous, Monsieur, nous ne sommes pas Grecs.

Plus la justice a été long-temps attendue, plus il faut qu'elle soit complète. C'est aujourd'hui qu'il faut dire aux rieurs et aux plaisants : Non, certes, vous n'êtes pas *Grecs*. Mais les Français, qui ont du goût et de l'esprit, sont des Grecs à notre théâtre quand on y joue une tragédie du théâtre d'Athènes; et il n'y a que des *barbares* qui aient pu tolérer sur celui de Paris une *Iphianasse* et un *Itys*, et siffler le grand poète qui nous rendait le génie de Sophocle, et qui l'embellissait. Cette belle scène n'est point dans Sophocle; mais il s'y serait reconnu, il l'aurait enviée; et il n'appartient qu'aux plus illustres modernes d'imiter les anciens de manière à les rendre jaloux.

A la vue d'Égisthe qui survient avec Clytemnestre, Pammène fait retirer les deux étrangers; mais le tyran, qui les a tous deux aperçus, demande ce

qu'ils sont ; et sur-tout quel est celui dont l'air et la démarche l'ont frappé davantage.

PAMMÈNE.

Je connais son malheur, et non pas sa naissance.
Je devais des secours à ces deux étrangers,
Jetés par la tempête à travers ces rochers.
S'ils ne me trompent point, la Grèce est leur patrie.

ÉGISTHE.

Répondez d'eux, Pammène : il y va de la vie.

CLYTEMNESTRE.

Eh quoi ! deux malheureux en ces lieux abordés,
D'un œil si soupçonneux seraient-ils regardés ?

ÉGISTHE.

On murmure, on m'alarme, et tout me fait ombrage.

CLYTEMNESTRE.

Hélas ! depuis quinze ans c'est là notre partage.
Nous craignons les mortels autant que l'on nous craint ;
Et c'est un des poisons dont mon cœur est atteint.

ÉGISTHE, *à Pammène.*

Allez, dis-je, et sachez quel lieu les a vus naître,
Pourquoi près du palais ils ont osé paraître,
De quel port ils partaient, et sur-tout quel dessein
Les guida sur ces mers dont je suis souverain.

Cette scène, par elle-même, semble peu de chose, et pourtant rien n'y est négligé : tout y est adapté avec soin aux moyens et aux caractères. Ces alarmes accusent un tyran ; et les ordres qu'il donne à Pammène de prendre d'eux des informations si exactes mettront naturellement ce vieillard à portée de reconnaître le fils de son roi, et de se concerter avec lui pour tromper Égisthe. Cette attention à lier tous

les incidents l'un à l'autre, à ne laisser aucun vide dans l'action, contribue plus qu'on ne le croit communément à fonder la vraisemblance, donne à tout l'air de la vérité; et c'est une des parties de l'art aujourd'hui la plus généralement oubliée.

Clytemnestre, vos dieux ont gardé le silence,

dit Égisthe en insultant aux frayeurs religieuses de son épouse; il veut qu'elle s'en remette uniquement à lui du soin de leurs destinées communes. Il craint qu'un jour Électre, en concurrence avec son fils Plisthène, ne puisse lui disputer avec avantage le sceptre d'Argos. Il charge la reine de lui proposer l'hymen de Plisthène; mais il l'avertit que, dans le cas d'un refus, cette princesse altière doit s'attendre à des traitements plus durs encore que tous ceux qu'elle a éprouvés jusque-là. Comme nous connaissons déjà le caractère d'Électre, et que le poète n'a pas imaginé de la rendre amoureuse de Plisthène, une telle proposition, ordonnée par son tyran et faite par sa mère, annonce une scène orageuse. Vainement Clytemnestre y met toute l'adresse, toutes les insinuations dont elle est capable; vainement elle lui présente d'abord le passage de l'abaissement à la grandeur, l'héritage de Mycène et d'Argos : dès qu'elle s'est expliquée, dès qu'elle a nommé Plisthène, Électre est hors d'elle-même; et c'est ici un des endroits où Voltaire lui a conservé le plus fidèlement la hauteur et l'énergie qu'elle a dans Sophocle, mais en y mêlant toujours un genre de pathé-

tique qu'elle n'a pas et qu'elle ne pouvait avoir dans la pièce grecque.

A quel oubli, grands dieux ! ose-t-on m'inviter !
Quel horrible avenir m'ose-t-on présenter !
O sort ! ô derniers coups tombés sur ma famille !
Songez-vous au héros dont Électre est la fille ?
Madame, osez-vous bien, par un crime nouveau,
Abandonner Électre au fils de son bourreau ?
Le sang d'Agamemnon ! qui ? moi ? la sœur d'Oreste,
Électre au fils d'Égisthe, au neveu de Thyeste !
Ah ! rendez-moi mes fers, rendez-moi tout l'affront
Dont la main des tyrans a fait rougir mon front.
Rendez-moi les horreurs de cette servitude
Dont j'ai fait une épreuve et si longue et si rude.
L'opprobre est mon partage ; il convient à mon sort.
J'ai supporté la honte, et vu de près la mort.
Votre Égisthe cent fois m'en avait menacée ;
Mais enfin c'est par vous qu'elle m'est annoncée.
Cette mort à mes sens inspire moins d'effroi
Que les horribles vœux qu'on exige de moi.
Allez, de cet affront je vois trop bien la cause ;
Je vois quels nouveaux fers un lâche me propose.
Vous n'avez plus de fils ; son assassin cruel
Craint les droits de ses sœurs au trône paternel.
Il veut forcer mes mains à seconder sa rage,
Assurer à Plisthène un sanglant héritage,
Joindre un droit légitime aux droits des assassins,
Et m'unir aux forfaits par les nœuds les plus saints.
Ah ! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les éteigne ;
Qu'il achève à vos yeux de déchirer mon sein :
Et si ce n'est assez, prêtez-lui votre main ;

Frappez, joignez Électre à son malheureux frère :
Frappez, dis-je : à vos coups je connaîtrai ma mère.

Crébillon demandait comment on pouvait faire pour se passer d'épisodes dans un sujet aussi simple que celui d'*Électre :* c'est en donnant à la fille d'Agamemnon cette force de sentiments, cette éloquence de l'âme, et en la soutenant pendant cinq actes; c'est en puisant toutes ses ressources dans la nature; et pour peu qu'on se mette un moment dans la situation d'Électre, ne sent-on pas que c'est là le langage qu'elle doit tenir? A cette violente apostrophe, Clytemnestre, vivement offensée, reprend toute la fierté qui lui est naturelle.

J'ai prié, j'ai puni, j'ai pardonné sans fruit:
Va, j'abandonne Électre au malheur qui la suit.
Va, je suis Clytemnestre, et sur-tout je suis reine :
Le sang d'Agamemnon n'a de droits qu'à ma haine.
C'est trop flatter la tienne, et de ma faible main
Caresser le serpent qui déchire mon sein.
Pleure, tonne, gémis; j'y suis indifférente,
Je ne verrai dans toi qu'une esclave imprudente,
Flottant entre la plainte et la témérité,
Sous la puissante main de son maître irrité.
Je t'aimai malgré toi; l'aveu m'en est bien triste.
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Égisthe;
Je ne suis plus ta mère, et toi seule as rompu
Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu,
Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,
Que ma fille déteste et qu'il faut que j'abjure.

Il est naturel d'opposer la violence à la violence; et c'est ainsi que doit parler une femme, une reine,

une mère, frappée par sa fille dans l'endroit le plus sensible; mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est qu'à travers ses emportements on voit toujours en elle le besoin d'être aimée de ses enfants. C'est là ce qui la rend intéressante autant qu'elle peut l'être; c'est là ce qui justifiera sa conduite à nos yeux, lorsque nous la verrons céder aux instances et aux larmes d'Électre prosternée à ses pieds, et consentir à prendre la défense d'Oreste livré au pouvoir d'Égisthe. Ces retours de sensibilité, après les éclats de la colère, sont la fidèle image de la nature et le véritable esprit de la tragédie.

Que le monologue qui suit est loin de ces grands morceaux d'apprêt qui nous ont glacés dans Crébillon! Électre, toujours préoccupée de l'idée douloureuse de la mort de son frère, dont elle croit voir une preuve dans la proposition qu'on lui a faite, se parle ainsi à elle-même :

Hélas! j'en ai trop dit : ce cœur plein d'amertume
Répandait malgré lui le fiel qui le consume.
Je m'emporte, il est vrai; mais ne m'a-t-elle pas
D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?
On offre sa dépouille à sa sœur désolée!
De ces lieux tout sanglants la nature exilée,
Et qui ne laisse ici qu'un nom qui fait horreur,
Se renfermait pour lui tout entière en mon cœur.
S'il n'est plus, si ma mère à ce point m'a trahie,
A quoi bon ménager ma plus grande ennemie?
Pourquoi? Pour obtenir de ses tristes faveurs
De ramper dans la cour de mes persécuteurs,
Pour lever en tremblant, aux dieux qui me trahissent,

Ces languissantes mains que mes chaînes flétrissent;
Pour voir, avec des yeux de larmes obscurcis,
Dans le lit de mon père, et sur son trône assis,
Ce monstre, ce tyran, ce ravisseur funeste,
Qui m'ôte encor ma mère et me prive d'Oreste?

Voilà comme on parle au cœur en vers harmonieux.

J'ai cité un assez beau morceau de l'*Électre*, où elle parle des offrandes qu'elle a vues sur le tombeau d'Agamemnon; mais il est dans un monologue qui ouvre le quatrième acte, et que rien n'amène; elle raconte au spectateur, à qui l'on ne doit jamais raconter. Voltaire a bien fait un autre usage de cette idée de Sophocle. Clytemnestre a laissé sa fille dans les plus tristes pensées; Iphise accourt dans un transport de joie, et voilà un contraste et une situation dont le dialogue achève la beauté.

IPHISE.

Chère Électre, appaisez ces cris de la douleur.

ÉLECTRE.

Moi!

IPHISE.

Partagez ma joie.

ÉLECTRE.

Au comble du malheur
Quelle funeste joie à nos cœurs étrangère!

IPHISE.

Espérons.

ÉLECTRE.

Non, pleurez; si j'en crois une mère,
Oreste est mort, Iphise.

IPHISE.

Ah! si j'en crois mes yeux,
Oreste vit encore, Oreste est en ces lieux.

ÉLECTRE.

Grands dieux! Oreste! lui? serait-il bien possible?
Ah! gardez d'abuser une âme trop sensible.
Oreste, dites-vous?

IPHISE.

Oui.

ÉLECTRE.

D'un songe flatteur
Ne me présentez pas la dangereuse erreur.
Oreste!... Poursuivez... je succombe à l'atteinte
Des mouvements confus d'espérance et de crainte.

IPHISE.

Ma sœur, deux inconnus qu'à travers mille morts
La main d'un dieu sans doute a jetés sur ces bords,
Recueillis par les soins du fidèle Pammène...
L'un des deux...

ÉLECTRE.

Je me meurs, et me soutiens à peine....
L'un des deux...

IPHISE.

Je l'ai vu. Quel feu brille en ses yeux!
Il avait l'air, le port, le front des demi-dieux;
Tel qu'on peint le héros qui triompha de Troie;
La même majesté sur son front se déploie.
A mes avides yeux, soigneux de s'*arracher*,
Chez Pammène en secret il semble se cacher.
Interdite, et le cœur tout plein de son image,
J'ai couru vous chercher sur ce triste rivage,
Sous ces sombres cyprès, dans ce temple éloigné,

Enfin vers ce tombeau de nos larmes baigné.
Je l'ai vu, ce tombeau, couronné de guirlandes,
De l'eau sainte arrosé, couvert encor d'offrandes :
Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
Tels que ceux du héros dont mes sens sont frappés ;
Une épée, et c'est là ma plus ferme espérance,
C'est le signe éclatant du jour de la vengeance.
Et quel autre qu'un fils, qu'un frère, qu'un héros,
Suscité par les dieux pour le salut d'Argos,
Aurait osé braver ce tyran redoutable ?
C'est Oreste, sans doute ; il en est seul capable :
C'est lui, le Ciel l'envoie : il m'en daigne avertir ;
C'est l'éclair qui paraît, la foudre va partir.

ÉLECTRE.

Je vous crois ; j'attends tout ; mais n'est-ce point un piège
Que tend de mon tyran la fourbe sacrilège ?
Allons, de mon bonheur il me faut assurer.
Ces étrangers..... courons ; mon cœur va m'éclairer.

IPHISE.

Pammène m'avertit, Pammène nous conjure
De ne point approcher de sa retraite obscure.
Il y va de ses jours.

ÉLECTRE.

Ah ! que m'avez-vous dit ?
Non, vous êtes trompée, et le ciel nous trahit.
Mon frère, après seize ans, rendu dans sa patrie,
Eût volé dans les bras qui sauvèrent sa vie ;
Il eût porté la joie à ce cœur désolé :
Loin de vous fuir, Iphise, il vous aurait parlé.
Ce fer vous rassurait, et j'en suis alarmée.
Une mère cruelle est trop bien informée.
J'ai cru voir, et j'ai vu dans ses yeux interdits
Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils.

N'importe, je conserve un reste d'espérance,
Ne m'abandonnez-pas, ô dieux de la vengeance!
Pammène à mes transports pourra-t-il résister?
Il faut qu'il parle : allons, rien ne peut m'arrêter.

Que toute cette scène est bien dialoguée! Comme ces interruptions continuelles, ces phrases entrecoupées et suspendues peignent fidèlement le trouble et les secousses d'une âme bouleversée! Ce ne sont pas là de ces phrases où l'auteur s'arrête sans raison, de ces points inutiles qui viennent au secours du poète quand il ne sait plus que dire; ce sont les accents de la nature. Il semble que, dans la même situation, on parlerait avec le même désordre; et ce désordre n'ôte rien à l'élégance, et l'élégance n'ôte rien à la vérité. C'est là vraiment la magie dramatique, qu'en cette partie les modernes ont porté beaucoup plus loin que les anciens.

Électre, qui ne peut deviner la défense que les dieux ont faite à Oreste, doit penser en effet ce qu'elle dit ici. Mais quel talent ne fallait-il pas pour tirer tant de beautés d'un moyen qui par lui-même est si peu de chose? Le fond de cette scène est dans Sophocle; elle a fourni à Crébillon quelques vers heureux. Voyez ce que Voltaire en a fait; cette succession de mouvements si variée, si vraie, si rapide; toutes ces émotions qui deviennent les nôtres, ce mélange d'espoir et de terreurs, cette vivacité, cette vérité de dialogue, tout le feu qui anime cette scène. J'ai cité beaucoup; je citerai encore : c'est la seule manière de louer un ouvrage moins connu, moins apprécié que les autres, parce

qu'il a été moins souvent représenté ; et je cède au plaisir le plus doux, celui de l'admiration, et au premier de tous les devoirs, celui de rendre justice. Électre finit cependant par se rendre aux remontrances de sa sœur, et partage ses espérances ; elle termine l'acte par ce vers :

Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie ;

vers qui nous prépare à la pitié qu'elle nous inspirera quand elle se croira sûre de la mort de ce même frère dont on lui fait espérer le retour et la présence.

Au troisième acte, Oreste raconte à Pylade qu'il a vu dans le tombeau d'Agamemnon deux femmes qui se sont présentées à lui sous un aspect bien différent.

J'étais dans ce tombeau lorsque ton œil fidèle
Veillait sur ces dépôts confiés à ton zèle.
J'appelais en secret ces mânes indignés ;
Je leur offrais mes dons, de mes larmes baignés.
Une femme, vers moi courant désespérée,
Avec des cris affreux dans la tombe est entrée,
Comme si, dans ces lieux qu'habite la terreur,
Elle eût fui sous les coups de quelque dieu vengeur.
Elle a jeté sur moi sa *vue épouvantée ;*
Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'*enfer*
Sortir entre elle et moi de l'abîme *entr'ouvert.*
Leurs serpents, leurs flambeaux, leur voix sombre et terrible,
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce ; et je sentais ma main
Se lever malgré moi prête à percer son sein.

Ma raison s'*enfuyait* de mon âme éperdue.
Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue,
Sans s'adresser aux dieux et sans les honorer;
Elle semblait les craindre, et non les adorer.
Plus loin, versant des pleurs, une fille timide,
Sur la tombe et sur moi fixant un œil avide,
D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Il y a dans ce court récit de beaux vers; il y en a peu de mauvais : mais ce n'est point un ornement inutile ni déplacé. L'égarement d'Oreste à la vue de sa mère, et les furies qui paraissent entre elle et lui, la fureur involontaire qui le saisit, servent à nous le montrer de loin comme le ministre aveugle de la vengeance céleste. Il demande à Pammène qui sont ces deux femmes, et il apprend que l'une est sa mère, et l'autre sa sœur Iphise. Pammène lui rappelle les ordres des dieux, qui lui défendent de se faire connaître :

N'oubliez point ces dieux, dont le secours sensible
Vous a rendu la vie au milieu du trépas.
Contre leurs volontés si vous faites un pas,
Ce moment vous dévoue à leur haine fatale.
Tremblez, malheureux fils d'Atrée et de Tantale,
Tremblez de voir sur vous, en ces lieux détestés,
Tomber tous les fléaux du sang dont vous sortez.

Nouvelle préparation du dénouement, justifié par la désobéissance d'Oreste, d'après les idées religieuses des anciens, qui doivent dominer dans un sujet mythologique.

Pammène quitte Oreste et Pylade pour se rendre auprès d'Égisthe, et lui annoncer que l'un de ces

deux étrangers l'a délivré de son ennemi. Un esclave porte l'urne qui doit le tromper; Électre paraît avec Iphise dans l'enfoncement. Elle a déjà vu Pammène dans l'intervalle du deuxième au troisième acte, et il a eu soin de faire évanouir toutes les espérances qu'Iphise lui avait données. Iphise lui montre ces deux étrangers :

L'un d'eux est ce héros dont les traits m'ont frappée.

ÉLECTRE.

Hélas! ainsi que vous j'aurais été trompée.

C'est ici la scène douloureuse et terrible, imaginée par Sophocle et perfectionnée par Voltaire. Dans le poète grec, Électre croit tenir les cendres de son frère, et leur adresse les plaintes les plus touchantes; mais elle croit seulement qu'il a péri dans les jeux olympiques, et sa méprise et ses regrets font toute la situation. Ici Oreste est forcé de lui laisser croire qu'elle a devant les yeux le meurtrier de son frère, en même temps qu'elle embrasse ses tristes restes. La situation est double, et n'est pas moins violente pour le frère que pour la sœur; elle est dignement remplie par le poète, et le style est d'un pathétique déchirant. Mais il faut voir cette scène au théâtre; il faut y entendre les sanglots et les gémissements d'Électre; il faut voir cette infortunée princesse se ressaisir avec une violence désespérée de ces cendres qu'on veut lui arracher par pitié, retomber à demi morte sur les marches du tombeau de son père, et pressant dans ses bras cette urne trompeuse, se rassasier du plai-

sir funeste de la couvrir de larmes et de baisers. Elle s'étonne de la compassion qu'Oreste ne peut cacher, et de l'impression qu'il fait sur elle :

Non, fatal étranger, je ne rendrai jamais
Ces présents douloureux que ta pitié m'a faits.
C'est Oreste, c'est lui : vois sa sœur expirante
L'embrasser en mourant de sa main défaillante.

Et Oreste est là ; il est témoin de ce spectacle. Si ce n'est pas là de la tragédie, où est-elle ? Les beautés succèdent aux beautés ; Oreste ne peut pas résister long-temps à des angoisses si déchirantes ; il est prêt à se trahir. Arrive Égisthe, tout plein de la fausse joie que lui a donnée le récit de Pammène ; Pammène et Clytemnestre le suivent ; tous les personnages sont sur la scène, et le sujet y est tout entier. Que l'on songe combien Égisthe doit se croire sûr de son bonheur en voyant Électre dans un état de mort, étendue sur les marches du tombeau, et cette urne dans les mains : est-il possible qu'il n'y soit pas trompé ? Ainsi la grandeur des effets ajoute à la vraisemblance, ailleurs si souvent forcée quand il s'agit d'abuser un tyran ; ainsi Électre, Clytemnestre, Oreste, Égisthe, éprouvent tous en même temps des impressions différentes, produites par la même cause, sans que le spectateur puisse se dire que rien de ce qu'il voit a pu se passer autrement : c'est la perfection. Égisthe s'écrie dans sa joie insultante et féroce :

Qu'on ôte de ses mains ces dépouilles d'Oreste.

ÉLECTRE.

Barbare, arrache-moi le seul bien qui me reste.
Tigre, avec cette cendre arrache-moi le cœur :
Joins le père aux enfants, joins le frère à la sœur.
Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes;
Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes.
Contemplez avec lui des spectacles si doux,
Mère trop inhumaine ! ils sont dignes de vous.

Iphise emmène sa malheureuse sœur; et la scène suivante, où Égisthe et Clytemnestre demeurent avec Oreste et Pylade, offre encore une nouvelle situation aussi bien entendue, aussi bien soutenue que tout ce qui a précédé. Ces scènes où un personnage paraît sous un nom supposé sont d'un effet théâtral, mais d'une exécution difficile. Il faut une mesure bien juste pour que celui qui se cache ne dise rien qui ne convienne à son caractère, en même temps qu'il ne dit rien qui puisse le trahir. Ce langage à double entente, qui doit être clair pour le spectateur sans être compris des autres personnages, est un effort de l'art : je n'en citerai qu'un seul exemple. Égisthe veut connaître celui qui lui a rendu un si important service; il s'informe de sa naissance et de son nom.

ORESTE.

Mon nom n'est point connu, Seigneur: il pourra l'être.
Mon père aux champs troyens a signalé son bras
Aux yeux de tous ces rois vengeurs de Ménélas.
Il périt dans ces temps de malheurs et de gloire,
Qui des Grecs triomphants ont suivi la victoire.
Ma mère m'abandonne, et je suis sans secours;

Des ennemis cruels ont poursuivi mes jours;
Cet ami me tient lieu de fortune et de père.
J'ai recherché l'honneur et bravé la misère.
Seigneur, tel est mon sort.

Il ne dit pas un mot qui ne soit vrai, pas un qui ne porte un coup, et pas un dont ni Égisthe, ni Clytemnestre puissent comprendre le véritable sens. Mais Voltaire a voulu aller plus loin; il a voulu se jeter dans un de ces embarras où nous aimons à voir le poète dramatique, pourvu qu'il sache en sortir. Vous vous rappelez que Clytemnestre comme entraînée par une force supérieure dans la tombe de l'époux dont elle doit bientôt satisfaire les mânes, y a vu Oreste que la piété filiale y conduisait. Elle a été frappée de son aspect; et lorsqu'elle le revoit devant Égisthe, elle éprouve un saisissement involontaire; elle ne peut soutenir la vue du meurtrier de son fils.

Qu'il s'écarte, seigneur:
Son aspect me remplit d'épouvante et d'horreur.
C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre,
Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.
Les déités du Styx marchaient à ses côtés.

Un fait de cette nature ne peut pas échapper aux soupçons d'Égisthe; et l'on ne peut s'empêcher de frémir pour Oreste lorsque le tyran lui dit :

Qui? vous? Qu'osiez-vous faire en ces lieux écartés?

La question est embarrassante, et il n'est pas aisé de prévoir la réponse; la connaissance des mœurs anciennes l'a fournie au poète.

ORESTE.

J'allais, comme la reine, implorer la clémence
De ces mânes sanglants qui demandent vengeance.
Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur.

Il n'y a rien à répliquer. Égisthe était élevé dans la religion de son pays, et savait que tout meurtre, même légitime, demandait une expiation pour détourner la vengeance des mânes. Il était donc juste que celui qui avait tué le fils cherchât à appaiser l'ombre du père. Mais ce n'est pas le seul mérite de cette réponse. Combien ce vers, qui semble n'énoncer qu'une vérité générale et reconnue :

Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur,

parle d'une manière terrible à la conscience du tyran, sans qu'il puisse ni qu'il ose s'en plaindre ! Ce vers, qui est la justification de celui qui le prononce, est en même temps la condamnation de celui qui l'entend, et la prédiction du sort qu'il doit attendre.

Égisthe met au nombre des récompenses qu'il destine au meurtrier d'Oreste, Électre elle-même, qu'il lui donne à titre d'esclave, et il demande qu'on lui remette l'urne. Oreste lui répond dans son langage toujours équivoque et toujours vrai :

J'accepte vos présents : cette cendre est à vous.

Mais l'auteur est attentif à faire subsister le contraste qu'il a établi entre Égisthe et Clytemnestre, et à la conduire par degrés à ce que nous verrons d'elle dans les actes suivants ; elle est révoltée de cette barbarie outrageante :

Non, c'est pousser trop loin la haine et la vengeance.
Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
Vous-même, croyez-moi; quittons ces tristes bords,
Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts!
Osons-nous préparer ce festin sanguinaire
Entre l'urne du fils et la tombe du père?
Osons-nous appeler à nos solennités
Les dieux de ma famille à qui vous insultez,
Et livrer dans les jeux d'une pompe funeste,
Le sang de Clytemnestre au meurtrier d'Oreste?
Non, trop d'horreur ici s'obstine à me troubler:
Quand je connais la crainte, Égisthe peut trembler.
Ce meurtrier m'accable, et je sens que sa vue
A porté dans mon cœur un poison qui me tue.
Je cède, et je voudrais, dans ce mortel effroi,
Me cacher à la terre, et, s'il se peut, à moi.

Elle sort. Égisthe engage les deux étrangers à faire peu d'attention à ce premier mouvement de la nature, qui doit bientôt céder à l'intérêt. Il les invite à prendre part aux fêtes qu'il prépare; mais il ordonne en même temps qu'on aille à Épidaure chercher Plisthène, dont il attend la confirmation de tout ce qu'on vient de lui apprendre. Il sort; et après une scène fort courte entre les deux amis, Pammène épouvanté vient lui annoncer qu'un courrier arrivé d'Épidaure à l'instant même apporte la nouvelle de la mort de Plisthène. Ainsi, à peine Oreste a-t-il joui un moment de l'erreur d'Égisthe, qu'il le voit détrompé, et qu'il se trouve lui-même dans le plus pressant danger. Comme toute cette action marche toujours par les ressorts les plus simples, et mène toujours avec elle la terreur et la

pitié ! Que de ressources l'auteur a trouvées dans ce sujet, où tous les autres imitateurs n'ont cru pouvoir se sauver que par des épisodes !

Ces trois premiers actes, à l'exception de quelques fautes de versification, me semblent parfaits dans toutes les parties; et si les deux derniers étaient partout de la même force, *Oreste* pourrait être mis à côté de *Mérope* et parmi les tragédies du premier ordre. Mais les deux derniers, quoiqu'il y ait encore de grandes beautés, quoique le rôle d'Électre y soit toujours soutenu, et que celui de Clytemnestre soit au-dessus de ce qu'il a été jusqu'ici, n'ont pas en général une marche si sûre, et faiblissent dans des endroits importants. Oreste, au commencement du quatrième, est surpris et alarmé: le fer qu'il avait consacré sur la tombe de son père a été enlevé; il craint d'être prévenu par Égisthe; il veut précipiter son entreprise; mais Pylade lui représente qu'il faut attendre Pammène, qui dans ce même moment tâche de rassembler et de soulever les anciens serviteurs d'Agamemnon, cachés et dispersés dans les retraites voisines de son tombeau. Pylade exhorte sur-tout Oreste à fuir la présence d'Électre: tous deux conviennent de se trouver au même lieu dès que Pammène aura réuni ceux qui doivent le seconder. Il éloigne son ami en voyant paraître Électre; il conseille à celle-ci de ne pas se livrer au désespoir et d'attendre tout des dieux, et il la quitte. C'est elle qui s'est saisie du poignard déposé sur le tombeau; elle ne médite rien moins que d'en percer celui qu'elle prend pour le meur-

trier de son frère; Iphise veut en douter encore :

Est-il bien vrai qu'Oreste ait péri de sa main?
J'avais cru voir en lui le cœur le plus humain.
Il partageait ici notre douleur amère;
Je l'ai vu révérer la cendre de mon père.

ÉLECTRE.

Ma mère *en fait autant :* les coupables mortels
Se baignent dans le sang et tremblent aux autels :
Ils passent sans rougir du crime au sacrifice.
Est-ce ainsi que des dieux on trompe la justice?
Il ne trompera pas mon courage irrité.
Quoi! de ce meurtre affreux ne s'est-il pas vanté?
Égisthe au meurtrier ne m'a-t-il pas donnée?
Ne suis-je pas enfin la preuve infortunée,
La victime, le prix de ces noirs attentats
Dont vous osez douter quand je meurs dans vos bras,
Quand Oreste au tombeau m'appelle avec son père?
Ma sœur, ah! si jamais Électre vous fut chère,
Ayez du moins pitié de mon dernier moment;
Il faut qu'il soit terrible, il faut qu'il soit sanglant.
Allez, informez-vous de ce que fait Pammène,
Et si le meurtrier n'est point avec la reine.
La cruelle a, dit-on, flatté mes ennemis;
Tranquille, elle a reçu l'assassin de son fils.
On l'a vu partager (et ce crime est croyable)
De son indigne époux la joie impitoyable.
Une mère! ah! grands dieux!.. Ah! je veux de ma main
A ses yeux, dans ses bras, immoler l'assassin.
Je le veux.

La timide Iphise s'efforce de la calmer, et la conjure de ne rien entreprendre avant qu'elle ait revu Pammène. Suit un monologue d'Électre, d'un style faible et déclamatoire.

Euménides, venez, soyez ici mes dieux;
Vous connaissez trop bien ces détestables lieux,
Ce palais plus rempli de malheurs et de crimes,
Que vos gouffres profonds regorgeant de victimes.
Filles de la vengeance, armez-vous, armez-moi;
Venez avec la mort, qui marche avec effroi.
Que vos fers, vos flambeaux, vos glaives étincellent,
Oreste, Agamemnon, Électre vous appellent.

Quand on parle aux furies, ce doit être en vers d'une couleur plus forte et plus sombre. Crébillon, il faut l'avouer, a ici l'avantage : il est comme sur son terrain quand il est avec l'enfer, les ombres et les furies. Oreste reparaît d'un côté du théâtre, sans voir Électre qui l'observe de l'autre, et qui épie le moment de le frapper. Il arrête aisément sa main faible et furieuse.

Hélas! qu'alliez-vous faire?

ÉLECTRE.

J'allais verser ton sang, j'allais venger mon frère.

ORESTE.

Le venger! et sur qui?

La reconnaissance ne tarde pas à s'achever; elle peut donner lieu à quelques observations. D'abord il n'est pas naturel qu'Oreste, qui n'a quitté le lieu de la scène que pour éviter Électre, y revienne sitôt sans nécessité, et qu'en y revenant il n'aperçoive pas sa sœur. Il y a ici quelques aparté qui durent trop long-temps, et Oreste a trop l'air de ne vouloir pas apercevoir Électre. Mais le plus grand défaut de cette situation, c'est qu'elle n'est évidemment qu'une copie de celle de *Mérope*, et une copie très

inférieure. Le péril du jeune Égisthe est réel ; il est enchaîné et sans défense, et Mérope désespérée est résolue à porter le coup fatal qu'il ne peut détourner, si Narbas n'arrive pas. Ici l'on ne peut pas croire Oreste en danger; il lui est trop facile de désarmer le bras d'une femme égarée. Aussi ce coup de théâtre, qui dans *Mérope* est d'un si grand effet, n'en produit aucun dans *Oreste*, et celui même de la reconnaissance est médiocre; on doit convenir qu'elle n'est ni assez bien amenée, ni assez pathétique. Voltaire s'était épuisé sur les situations de ce genre dans *Sémiramis* et dans *Mérope*, et la reconnaissance est certainement plus touchante et mieux exécutée dans Crébillon ; mais, dans le reste de cet acte, Voltaire reprend ses avantages. A peine Oreste a-t-il reconnu sa sœur, qu'Égisthe le fait arrêter avec Pylade, et tous deux sont mis dans les fers. Le danger se trouve au comble; et c'est ce qu'on ne voit ni dans Crébillon ni dans Sophocle. Aucun des deux n'a songé à mettre Oreste en péril, et chez eux il achève son entreprise sans qu'on ait jamais tremblé pour lui. Cette scène, qui fait naître la terreur, est suivie d'une scène très intéressante entre Électre et sa mère. Elle se jette aux genoux de Clytemnestre :

Ah! daignez m'écouter; et si vous êtes mère,
Si j'ose rappeler vos premiers sentiments,
Pardonnez pour jamais mes vains emportements,
D'une douleur sans borne effet inévitable.
Hélas! dans les tourments la plainte est excusable.
Pour ces deux étrangers laissez-vous attendrir.

Peut-être que dans eux le Ciel vous daigne offrir
La seule occasion d'expier des offenses
Dont vous avez tant craint les terribles vengeances;
Peut-être en les sauvant tout peut se réparer.

CLYTEMNESTRE.

Quel intérêt pour eux vous peut donc inspirer?

ÉLECTRE.

Vous voyez que les dieux ont respecté leur vie;
Ils les ont arrachés à la mer en furie;
Le ciel vous les confie et vous répondez d'eux.
L'un d'eux... si vous saviez... tous deux sont malheureux.
Sommes-nous dans Argos ou bien dans la Tauride,
Où de meurtres sacrés une prêtresse avide
Du sang des étrangers fait fumer son autel?
Eh bien! pour les ravir tous deux au coup mortel,
Que faut-il? Ordonnez, j'épouserai Plisthène;
Parlez, j'embrasserai cette effroyable chaîne;
Ma mort suivra l'hymen, mais je veux l'achever.
J'obéis, j'y consens.

CLYTEMNESTRE.

Voulez-vous me braver?
Ou bien ignorez-vous qu'une main ennemie
Du malheureux Plisthène a terminé la vie?

ÉLECTRE.

Quoi donc! le Ciel est juste! Égisthe perd un fils!

CLYTEMNESTRE.

De joie à ce discours je vois vos sens saisis.

ÉLECTRE.

Ah! dans le désespoir où mon âme se noie,
Mon cœur ne peut goûter une funeste joie.
Non, je n'insulte point au sort d'un malheureux,

Et le sang innocent n'est pas ce que je veux.
Sauvez ces étrangers : mon âme intimidée
Ne voit point d'autre objet, et n'a point d'autre idée.

CLYTEMNESTRE.

Va, je t'entends trop bien ; tu m'as trop confirmé
Les soupçons dont Égisthe était tant alarmé.
Ta bouche est de mon sort l'interprète funeste :
Tu n'en as que trop dit, l'un des deux est Oreste.

ÉLECTRE.

Eh bien ! s'il était vrai ?

Ce mouvement si prompt et si juste est encore au-dessus du précédent ; il est sublime de vérité. Toutes les raisons possibles le justifient ; Électre ne peut pas supposer qu'une mère abandonne son fils à la mort, et Oreste n'a d'autre défense que sa mère. Elle paraît d'abord hésiter ; Électre s'écrie :

Il est mort, c'en est fait, puisque vous balancez.

CLYTEMNESTRE.

Je ne balance point : va, ta fureur nouvelle
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle.
Je le prends sous ma garde ; il pourra m'en punir.
Son nom seul me prépare un cruel avenir...
N'importe... je suis mère, il suffit : inhumaine,
J'aime encor mes enfants... tu peux garder ta haine.

ÉLECTRE.

Non, Madame, à jamais je suis à vos genoux.
Ciel, enfin tes faveurs égalent ton courroux ;
Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère,
Et pour comble de biens tu m'as rendu ma mère.

La fin de cet acte est belle, mais ne saurait tout-à-fait compenser, sur-tout au théâtre, ce que les scènes

précédentes ont laissé à désirer pour l'action et l'effet, deux choses si capitales dans les derniers actes d'une pièce.

Au cinquième, Électre avec Iphise est en proie aux plus vives inquiétudes. Elle ne sait si la reine aura assez de force ou assez de pouvoir pour sauver son fils. Iphise lui apprend du moins que Clytemnestre a jusqu'ici suspendu le coup mortel et retenu la fureur d'Égisthe, qui n'est pas encore sûr que celui qu'il tient en sa puissance soit Oreste ; que Pammène excite de tous côtés ses amis à défendre le fils de leur roi :

J'ai vu de vieux soldats qui servaient sous le père,
S'attendrir sur le fils et frémir de colère;
Tant au cœur des humains la justice et les lois,
Même aux plus endurcis, font entendre leurs voix!

Ces vers commencent à faire entrevoir la révolution qui va suivre.

Égisthe paraît avec Clytemnestre :

Qu'on saisisse Pammène, et qu'il soit confronté
Avec ces étrangers destinés au supplice :
Il est leur confident, leur ami, leur complice.
Dans quel piège effroyable ils allaient me jeter!
L'un des deux est Oreste, en pouvez-vous douter?

Il reproche à Clytemnestre l'intérêt qu'elle prend aux jours de son ennemi; elle y persiste avec fermeté.

Oui, j'obtiendrai sa grace, en dussé-je périr.

L'inexorable Égisthe appelle ses soldats; Clytem-

nestre se jette au-devant d'eux, et Iphise tremblante tombe aux genoux du tyran.

Avec moi, chère Électre, embrassez ses genoux :
Votre audace nous perd.

ÉLECTRE.

Où me réduisez-vous ?
Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte !
Elle me fait horreur... Eh bien ! je la surmonte.
Eh bien ! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi !
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.

Elle commence un mouvement de supplication que l'inflexibilité de son caractère et son horreur pour Égisthe ne lui permettent pas d'achever, et dans la prière qu'elle lui adresse, elle est encore Électre plus que jamais.

Cruel, si ton courroux peut épargner mon frère,
Je ne puis oublier le meurtre de mon père ;
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me forcer au silence et peut-être au respect.
Que je demeure esclave, et que mon frère vive.

ÉGISTHE.

Je vais frapper ton frère, et tu vivras captive.
Ma vengeance est entière : au bord de son cercueil,
Je te vois sans effet abaisser ton orgueil.

C'est ici que Clytemnestre éclate ; et ce qui suit est peut-être ce qu'il y a de plus véritablement admirable dans cet ouvrage ; c'est au moins ce qu'il y a de plus original.

Égisthe, c'en est trop ; c'est trop braver peut-être
Et la veuve et le sang du roi qui fut ton maître.

Je défendrai mon fils, et malgré tes fureurs
Tu trouveras encor sa mère plus que ses sœurs.
Que veux-tu? Ta grandeur que rien ne peut détruire,
Oreste en ta puissance, et qui ne peut te nuire;
Électre enfin soumise, et prête à te servir;
Iphise à tes genoux; rien ne te peut fléchir!
Va, de tes cruautés je fus assez complice;
Je t'ai fait en ces lieux un trop grand sacrifice.
Faut-il, pour t'affermir dans ce funeste rang,
T'abandonner encor le plus pur de mon sang?
N'aurai-je donc jamais qu'un époux parricide?
L'un massacre ma fille aux campagnes d'Aulide;
L'autre m'arrache un fils et l'égorge à mes yeux,
Sur la cendre du père, à l'aspect de ses dieux.
Tombe avec moi plutôt ce fatal diadème,
Odieux à la Grèce, et pesant à moi-même!
Je t'aimai, tu le sais; c'est un de mes forfaits,
Et le crime subsiste ainsi que mes bienfaits;
Mais enfin de mon sang mes mains seront avares:
Je l'ai trop prodigué pour des époux barbares.
J'arrêterai ton bras levé pour le verser.
Tremble, tu me connais... tremble de m'offenser.
Nos nœuds me sont sacrés, et ta grandeur m'est chère;
Mais Oreste est mon fils: arrête, et crains sa mère.

Cela est neuf dans le sujet, je l'ai déjà observé; et pourtant il n'y a rien qui ne soit dans la nature, et qui ne soit suffisamment motivé par tout ce que nous avons vu auparavant. Mais quoi de plus tragique, de plus théâtral que de voir celle qui a été une épouse si coupable, être une mère si sensible et si courageuse, et déployer en faveur de la nature cette même énergie qu'elle a montrée dans le crime?

Je ne parle pas de la beauté de la versification : le triomphe du poète, dans de pareils moments, est de se faire oublier ; et je ne m'arrête qu'aux vers qui semblent ne plus appartenir à son art et sortir de l'âme du personnage, à des traits tels que ceux-ci : *Tremble, tu me connais*..... Ce mot doit faire frémir Égisthe, qui sait mieux que personne de quoi Clytemnestre est capable. Ce mot est aussi le dernier qui lui échappe : on sent tout ce qu'il doit lui coûter à elle-même, et que l'excès du désespoir peut seul le lui arracher.

Cependant Égisthe ne saurait épargner celui qui a ôté la vie à son fils, et par qui la sienne propre est depuis long-temps menacée :

> Obéissez, courez ;
> Que tous deux dans l'instant à la mort soient livrés.

Mais dans ce même moment on vient lui annoncer qu'Oreste s'est fait reconnaître, que les soldats ont paru émus au nom du fils d'Agamemnon, et qu'il est à craindre qu'ils ne soient pas disposés à tremper leurs mains dans son sang. Telle est la condition périlleuse des tyrans : ils ne peuvent jamais être bien sûrs de la fidélité de leurs soldats : l'obéissance des uns est aussi incertaine que la puissance des autres est précaire. Égisthe, résolu de se faire obéir, sort avec Clytemnestre, et la catastrophe est telle qu'on peut l'attendre : un très beau récit de Pylade en instruit le spectateur. La révolution était faite quand Égisthe est arrivé, et toutes les circonstances du récit sont d'une exacte vraisemblance. Bientôt

on entend derrière le théâtre Clytemnestre qui crie : *Arrête, mon fils!* Électre croit qu'elle veut défendre son époux.

Il frappe Égisthe!... achève, et sois inexorable;
Venge-nous, venge-la; tranche un nœud si coupable.
Immole entre ses bras cet infâme assassin.

CLYTEMNESTRE.

. . . . Mon fils!... j'expire de ta main.

Oreste rentre sur la scène.

O terre, entr'ouvre-toi!
Clytemnestre, Tantale, Atrée, attendez-moi;
Je vous suis aux enfers....

Ces fureurs brusques, et que rien n'a préparées, peuvent faire croire d'abord qu'il a tué sa mère volontairement. Ce n'est qu'un moment après qu'il dit :

Elle a voulu sauver....
Et les frappant tous deux.... Je ne puis achever.

Nous avons vu ce même dénouement bien mieux ménagé dans Crébillon, et les fureurs d'Oreste bien plus fortement exprimées. Cette fin de pièce et la reconnaissance sont les deux seuls endroits où il l'emporte sur Voltaire : dans tout le reste du sujet il a autant de défauts que Voltaire a de beautés. Chez lui Égisthe est nul : dans Voltaire, il est ce que doit être un tyran, vigilant, soupçonneux, féroce, implacable : il n'est trompé que quand il doit l'être, et ne périt que par une révolution qu'il ne peut pas prévenir. Dans Crébillon, Clytemnestre est peu de chose; elle ne paraît que dans deux scènes, pour

raconter un songe et pour expirer aux yeux de son fils. On a vu ce qu'elle est ici : c'est un des personnages les mieux conçus dont le poète ait dû s'applaudir. Il résulte de l'analyse des deux pièces, que si l'*Électre* balance encore l'*Oreste* au théâtre, malgré la supériorité réelle du dernier, c'est que les avantages de Voltaire se font sentir sur-tout dans les trois premiers actes, et ceux de Crébillon dans les deux derniers *.

Oreste, dans sa nouveauté, fut encore plus maltraité que *Sémiramis ;* et il faut avouer que le cinquième acte, tel qu'il était à la première représentation, dut prêter à la mauvaise volonté. Il était si défectueux dans les moyens et les préparations du dénouement, que l'auteur se crut obligé, pour en faire un autre, de retarder de huit jours la seconde représentation. C'est dans cet intervalle qu'il le fit tel qu'il est demeuré, et notamment le beau récit de Pylade, qui réussit beaucoup. Mais d'ailleurs, le déchaînement contre Voltaire était au comble, et ce fut quelques mois après qu'il quitta la France, et pour long-temps. On voulait alors à toute force le sacrifier à Crébillon, et on le trouvait inexcusable

* Le parallèle que fait La Harpe entre la pièce de Crébillon et celle de Voltaire, est pour le fond des choses d'une exacte justice. On n'y peut reprendre que le ton du critique, aussi froid à louer le premier, qu'ardent à vanter le second. Les défauts, il est vrai, abondent dans Crébillon, et les beautés y sont rares, mais elles y sont d'un tel ordre, qu'elles ont sauvé de l'oubli un très mauvais ouvrage, et lui ont donné une sorte de supériorité sur la pièce de Voltaire plus raisonnable, plus régulière, généralement mieux conçue, pleine de situations vives et tragiques, mais trop souvent déparée par une faiblesse et une négligence d'exécution sur lesquelles La Harpe ferme trop complaisamment les yeux. H. Patin.

BIBLIOTHECA

de vouloir faire mieux que lui. Si les hommes étaient plus attachés à leurs véritables intérêts qu'à leurs passions mal entendues, il n'y aurait à faire qu'un raisonnement bien simple. Nous n'avions point de *Sémiramis* au théâtre, quoique Crébillon en eût fait une : Voltaire nous a donné la sienne, qui est restée; tant mieux. Nous avions une *Électre* où il y a des beautés et une multitude de fautes; en voici une où il y a quelques défauts et une foule de beautés; tant mieux encore. Il y a de la place pour tout le monde, pourvu que chacun soit à son rang. Un grand écrivain dont le nom, respecté de l'Europe entière, n'a servi qu'à conduire son fils à l'échafaud, dans la seule révolution qui pût y traîner les noms de Buffon et de Fénelon, Buffon a dit quelque part: « L'empire de l'opinion n'est-il pas assez vaste pour « qu'il soit permis à chacun d'y habiter en repos? » Il a raison; mais l'empire de l'opinion n'en sera pas moins dans tous les temps celui de la discorde.

*Observations sur le style d'*Oreste.

1 Et d'un œil *vigilant épiant* sa conduite,
Il la *traite* en esclave et la *traîne* à sa suite.

Vigilant, épiant, il *la traite*, il *la traîne;* ces consonnances, si voisines les unes des autres, offensent les oreilles délicates.

2 Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête....
. . . . . Leur *horrible* bonheur.
Un destin moins *affreux*, etc.

Cette accumulation d'épithètes communes et à

peu près identiques en quatre vers, est d'un style négligé.

3 Comptez les temps; voyez qu'il touche *à peine à l'âge*.

Petite négligence; mais c'en est une plus grande, que la profusion des mêmes épithètes dans ces premières scènes.

4 Ah! quelle destinée et quel affreux supplice,
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse!

L'idée de l'auteur n'est pas rendue: Clytemnestre s'exprimerait bien, si sa situation l'obligeait d'avoir des enfans qu'elle fût en même temps forcée de haïr. Mais il n'en est pas ainsi: c'est le crime qu'elle a commis qui la condamne à avoir des ennemis dans ses enfants. Il fallait donc qu'elle dit: *Quel supplice d'avoir formé*, etc.; le changement de temps est ici un véritable contre-sens.

5 *Le malheur* obstiné *du destin* qui me suit.

On dit bien *un malheureux destin:* dit-on bien *le malheur du destin?* J'en doute fort, et n'en connais pas d'exemple. On sait que dans le langage il n'y a pas toujours, à beaucoup près, une parité exacte dans l'emploi du même mot au substantif et à l'adjectif. Ainsi l'on dit *de bonnes nouvelles*, et l'on ne dirait pas *la bonté d'une nouvelle*. Les raisons en seraient trop longues à déduire; mais on les trouverait dans la logique du langage.

6 Tu n'as plus qu'un ami dont le *destin* t'opprime.

. . . . . .

Mais de notre *destin* pourquoi désespérer?

. . . . . .

Plisthène sous tes coups a fini ses *destins*.

Cette répétition si fréquente du même mot, dans un couplet de peu de vers, est une négligence marquée.

7 Cette urne qui d'Égiste *a dû* tromper les yeux.

Il fallait absolument *qui doit tromper*, puisqu'il s'agit d'une chose à faire, et non pas d'une chose faite. Changer ainsi le temps et altérer le sens pour la mesure, est une espèce de faute qu'il ne faut jamais se permettre, parce qu'elle montre trop, ou la faiblesse, ou la négligence. D'autres éditions portent :

Cette urne qui d'Égisthe *abusera* les yeux.

Cela s'appelle changer un vers et non pas le corriger; *abuser* est ici employé improprement.

8 *De* deuil et *de* grandeur tout offre ici *l'image*.

Faute de langage; *l'image* exprime une idée définie, à cause de l'article; et la particule *de*, placée comme elle est, une idée indéfinie. La justesse grammaticale, conforme à celle des idées, exige l'une de ces deux constructions, *une image de deuil et de grandeur*, ou *l'image du deuil et de la grandeur*. Il était facile de faire ainsi le vers :

Du deuil et des grandeurs tout offre ici l'image.

9 Triste, levant au Ciel des yeux *désespérés*.

Désespérés est beaucoup trop fort. On va voir par l'accueil et le discours également tranquilles du vieux Pammène, qu'il est affligé, et non pas *désespéré*.

10 Le poids de la raison, qu'une mère *autorise*.

Mauvaise phrase. Qu'est-ce qu'*autoriser le poids de la raison?* Cela ne s'entend pas.

11 Ma fille, approchez-vous, et d'un œil moins *austère*.....

Austère n'est pas le mot propre. Les yeux d'Électre pouvaient être *sévères*, et non pas *austères*.

12 . . . . . De votre sang *soutenir l'origine*.....

On *soutient* l'honneur, la dignité, les droits *d'un sang;* on n'en *soutient* pas *l'origine*.

13 Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les *éteigne*.

Peut-on dire *éteindre des droits dans le sang?* Je ne le crois pas: les rapports sont trop éloignés.

14 Depuis la mort d'un père, un jour *plus plein* d'effroi.

Petite cacophonie.

15 Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée*.

On dit bien *jeter la vue* sur quelqu'un, mais on ne peut y joindre aucune épithète, comme on en donne aux *yeux* et aux *regards:* c'est que *jeter la vue*, *tourner la vue, porter la vue*, sont ce qu'on appelle des phrases faites, qui n'admettent aucune idée d'attribution; aussi n'y en a-t-il point d'exemples.

16 Sous des fardeaux sans nombre ils vivent *terrassés*.

Expression impropre: la figure est exagérée; on peut bien se représenter *les mortels* qui *vivent courbés sous des fardeaux*, mais non pas qui *vivent terrassés*.

17 . . . . . Et le Ciel *nous* ordonne
Que, sans peser ses droits, *nous* respections son trône.

Le premier *nous* est ici de trop. On dit *je vous ordonne de faire*, ou *j'ordonne que vous fassiez*. On ne dit pas *je vous ordonne que vous fassiez ;* on en voit la raison : c'est que l'un des deux *vous* est inutile. Cette faute revient plusieurs fois dans les pièces de Voltaire.

. . . . . Ah çà! Nanine,
Permettez-*moi* qu'ici l'on vous destine, etc.

18 Nous venons lui porter des nouvelles heureuses.
Elles sont donc pour nous, *inhumaines*, affreuses.

Quoique des *nouvelles* puissent être *cruelles*, elles ne sauraient être *inhumaines : cruel* se dit également des choses et des personnes ; *inhumain* ne se dit des choses que quand elles blessent l'humanité, *un traitement inhumain*, *un supplice inhumain*, etc. *Des nouvelles* ne sauraient blesser l'humanité, et une pareille épithète blesse trop la langue et le goût ; c'est pousser la négligence plus loin qu'il n'est permis à un grand écrivain.

19 Précipite un moment trop lent pour ma fureur,
Ce moment de vengeance, *et que prévient mon cœur.*

Cet hémistiche vague et faible affaiblit ce qui précède. La conjonction *et* est pour la mesure ; *prévient* n'est pas le mot propre, c'est *devance*. La même faute de style se trouve dans les vers qui terminent ce couplet :

Immoler ce tyran, le montrer à ma sœur,
Expirant sous mes coups, *pour la tirer d'erreur.*

Le dernier hémistiche pèche contre ce principe es-

sentiel, que le discours doit toujours aller en croissant. De plus, *pour la tirer d'erreur* se rapporte, pour le sens, à *quand pourrai-je*, qui commence la phrase quatre vers au-dessus; et une espèce d'opposition si traînante, qui finit une période commencée par un mouvement vif, énerve la diction : c'est plus que de la négligence, c'est de la faiblesse.

20 *Il en est*, j'en réponds, *cachés* dans ces asyles.

En prose, il faudrait absolument : *Il en est de cachés*. Peut-être qu'en vers, à l'aide de la phrase incidente, *j'en réponds*, on peut supprimer la particule *de* en supposant par ellipse *qui sont;* mais c'est risquer beaucoup.

21 Le perfide! il échappe *à ma vue indignée.*

Même faute que *sa vue épouvantée.*

22 . . . . . Mes mains *désespérées*,
Dans ce grand abandon, seront plus *assurées.*

Il faudrait une autre phrase pour faire sentir quelque liaison entre ces deux idées, qui ne paraissent pas s'accorder assez, *des mains désespérées*, *plus assurées dans un abandon.*

23 Que vos gouffres profonds, *regorgeant* de victimes.
. . . . . .
Venez *avec la mort* qui marche *avec l'effroi ;*
Que *vos fers*, vos flambeaux, *vos glaives* étincellent, etc.

Amas de fautes de toute espèce. L'enfer *regorgeant de victimes* est une expression à la fois emphatique et triviale. *Vos fers* ne peut signifier en français que vos chaînes, et les furies n'ont point

de chaînes; elles peuvent avoir un poignard, et n'ont point de *glaives*, et les chaînes n'*étincellent* point, etc.

24 A la *fatalité du sang* des Pélopides.

Ce qui prouve que l'expression est impropre, c'est que l'idée est vague. Que signifie la *fatalité d'un sang?* A qui ce sang est-il *fatal?* Il est clair qu'il fallait dire *la fatalité attachée au sang des Pélopides*, et alors on entend le pouvoir d'un destin qui nécessite les crimes dans cette malheureuse famille.

25 Qui n'ose me venger *sentira* ma justice.

L'expression propre était *éprouvera.*

26 Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,
Si j'en puis être digne, *en remplir tous les droits.*

Terme très impropre: *on remplit des devoirs;* on n'a jamais dit *remplir des droits.*

27 *Quel miracle a produit un destin* si prospère?

Mauvaise phrase: un *miracle* ne *produit* pas *un destin;* et de plus, il ne s'agit pas d'*un destin*, mais d'une catastrophe, d'un évènement subit, etc.

28 Fers, tombez de ses mains; le sceptre est fait pour *elles.*

Observez qu'il n'est ni dans le génie de notre langue, ni dans l'usage des bons écrivains, de placer le pronom relatif *elle, elles*, autrement que comme nominatif, quand il se rapporte aux choses; on ne l'emploie comme régime que quand il se rapporte aux personnes ou aux choses personnifiées. La vio-

lation de cette règle jette de la langueur dans le style; c'est une sorte d'inélégance : il n'y en a, je crois, qu'un seul exemple dans Racine, encore est-il excusé par le tour de la phrase.

..... Qui peut altérer vos bontés paternelles?
Vous, ma fille, si vous en abusez.

Voilà comme on doit parler, et non pas comme Voltaire dans *Tancrède :*

Mais qui peut altérer vos bontés paternelles ?
—Vous seule, vous, ma fille, en abusant trop d'*elles.*

Il n'y a personne qui ne sente combien ce pronom d'*elles*, qui finit la phrase et le vers, produit un mauvais effet; et cet effet se retrouvera dans toutes les phrases du même genre, en prose comme en vers : *Il se souvient de vos bontés; il en est pénétré.*

Si l'on disait il est pénétré d'*elles*, cela paraîtrait ridicule : c'est que notre langue y a pourvu, moyennant la particule *en*, qui tient lieu du pronom, et qui se plaçant avant le verbe, réunit la précision et la rapidité. Il est vrai qu'il y a des occasions où l'on ne saurait se servir du mot *en;* mais alors il faut éviter le pronom, et chercher une autre tournure.

Cette faute, qui est fréquente dans Voltaire, et qu'il suffit d'indiquer une fois, est une de celles qui, revenant trop souvent dans sa composition, prouvent que, s'il avait assez de talent pour produire un grand nombre de beaux vers, il ne se donnait pas assez de peine pour n'en faire guère que de bons.

SECTION XII. — *Rome sauvée.*

Le peu de justice qu'on avait rendu à *Oreste* ne rebuta point Voltaire; et quoiqu'il sût mieux que personne que le goût des Français était peu favorable à un sujet tel que celui de *Catilina*, il voulut le traiter, moins pour la multitude que pour les connaisseurs, et faire voir du moins comment il fallait manier ce genre de tragédie.

Rome sauvée n'a jamais eu beaucoup de vogue sur notre théâtre, où on la voit rarement. La difficulté de rassembler des acteurs capables de représenter des personnages tels que Cicéron, César et Caton, n'est pas, il faut l'avouer, la seule raison qui éloigne cette pièce de la scène; elle est faible d'action et d'intérêt, et fut pourtant très applaudie dans sa nouveauté, et même, dit l'auteur, *beaucoup plus que Zaïre;* mais il ajoute qu'*elle n'est pas d'un genre à se soutenir comme* Zaïre *sur le théâtre. Tout le monde aime, et personne ne conspire.*

Les grands applaudissements que reçut *Rome sauvée* étaient dus particulièrement au style, qui est, d'un bout à l'autre, dans ce qu'on appelle le genre sublime, et dus aussi en partie à l'absence de l'auteur, retiré à Berlin depuis deux ans, et dont l'éloignement avait un peu calmé l'animosité de ses ennemis. La haine est toujours moins vive quand l'objet n'est pas sous ses yeux, et l'envie est moins offusquée du mérite quand il n'est pas témoin de sa gloire.

Il n'y a aucune matière à comparaison entre

Catilina et *Rome sauvée*. J'ai parlé du premier en rendant compte des pièces de Crébillon : il n'en a point fait de plus mauvaise, et cette production vraiment étrange ne peut être curieuse à examiner que par le contraste de ce qu'elle est réellement, avec la fortune qu'on lui fit dans sa nouveauté, et les éloges de convention qu'on lui a prodigués jusqu'à nos jours.

Rome sauvée est la seule tragédie de Voltaire qui commence par un monologue : il n'est pas long et n'est point déplacé. Il n'est point hors de vraisemblance qu'un chef de conjurés, dont la tête et l'âme sont toutes remplies de ses projets et de ses passions, au moment où son entreprise va éclater, médite seul avec lui-même; et que, tenant à la main la liste des proscrits, il apostrophe avec fureur ses victimes, que déjà il croit voir sous le couteau :

Orateur insolent, qu'un vil peuple seconde,
Assis au premier rang des souverains du monde,
Tu vas tomber du faîte où Rome t'a placé.
Inflexible Caton, vertueux insensé,
Ennemi de ton siècle, esprit dur et farouche,
Ton terme est arrivé, ton imprudence y touche.
Fier sénat de tyrans qui tiens le monde aux fers,
Tes fers sont préparés, tes tombeaux sont ouverts.
Que ne puis-je en ton sang, impérieux Pompée,
Éteindre de ton nom la splendeur usurpée !
Que ne puis-je opposer à ton pouvoir fatal
Ce César si terrible, et déjà ton égal!
Quoi ! César, comme moi, factieux dès l'enfance,
Avec Catilina n'est pas d'intelligence !

Ces menaces, ces imprécations, ces vœux de la haine, ces réflexions de la politique, ont déjà montré le sujet et Catilina. Il hait dans Cicéron son élévation et sa gloire, dans Caton sa vertu rigide, dans Pompée sa renommée et son pouvoir, et ce qu'il dit de César nous avertit des desseins qu'il a sur lui.

Mais le piége est tendu : je prétends qu'aujourd'hui
Le trône qui m'attend soit préparé par lui.
Il faut employer tout, jusqu'à Cicéron même,
Ce César que je crains, mon épouse que j'aime.
Sa docile tendresse, en cet affreux moment,
De mes sanglants projets est l'aveugle instrument.
Tout ce qui m'appartient doit être mon complice :
Je veux que l'amour même à mon ordre obéisse.
Titres chers et sacrés et de père, et d'époux,
Faiblesses des humains, évanouissez-vous.

Ces vers nous instruisent que si l'amour paraît dans cette pièce, Catilina n'en fera que l'instrument de ses crimes : s'il est époux, s'il est père, il n'en regarde les devoirs que comme des *faiblesses :* c'est la doctrine des scélérats; et ce vers,

Tout ce qui m'appartient doit être mon complice,

est la maxime d'un conspirateur. Ce monologue, plein de mouvement, n'est point un hors-d'œuvre ni une déclamation, c'est la peinture vive et naturelle du caractère et des desseins du personnage principal; c'est une véritable exposition. Elle s'achève dans un entretien de Catilina avec Céthégus, qui nous fait connaître le lieu de la scène et les différents rapports qu'il peut avoir avec les vues de

Catilina; son mariage avec Aurélie, fille de Nonius; ses projets sur Préneste, l'une des principales forteresses qui couvraient Rome. Ses soldats ont ordre de chercher à la surprendre, et de se servir, pour en venir à bout, du nom de César. Quel qu'en soit le succès, c'est du moins un moyen de rendre César suspect.

Mes soldats, en son nom, vont surprendre Préneste.
Je sais qu'on le soupçonne, et je réponds du reste.
Ce consul violent va bientôt l'accuser;
Pour se venger de lui, César peut tout oser.
Rien n'est si dangereux que César qu'on irrite:
C'est un lion qui dort, et que ma voix excite.
Je veux que Cicéron réveille son courroux,
Et force ce grand homme à combattre pour nous.

C'est Nonius qui commande dans Préneste, et ce Romain est incorruptible. Il n'a pu empêcher le mariage de sa fille avec Catilina qui l'avait séduite; et celui-ci a profité de cette opposition obstinée de son beau-père, pour engager son épouse à tenir leur hymen secret. Le palais de Nonius, où habite Aurélie, est à la disposition de Catilina, qui s'en est servi pour y cacher un amas d'armes dans des souterrains qui aboutissent au temple de Tellus, où ce jour-là même le sénat doit s'assembler. Le théâtre représente d'un côté ce temple, de l'autre le palais d'Aurélie, et une galerie qui communique aux souterrains. Le massacre des sénateurs, le pillage et l'incendie des maisons doivent commencer dans la nuit, à l'heure où le sénat doit se séparer. Cependant Mallius approche de la ville avec une armée composée

des vétérans de Sylla : elle se montrera aux portes au moment marqué pour le carnage; et Catilina, sortant pour se mettre à leur tête, doit aisément se rendre maître d'une ville livrée au dedans aux flammes et au glaive, et en même temps attaquée au dehors. Tel est son plan de destruction, conforme à l'histoire, aussi bien combiné que bien conduit, favorisé par les conjonctures, puisque les Romains n'avaient point d'armée en Italie, et que Catilina avait de secrètes intelligences et de nombreux appuis jusque dans le sénat; plan dont le succès n'était que trop vraisemblable, si, comme le dit Salluste, Rome n'avait eu alors Cicéron pour consul.

Par cette disposition des lieux et des moyens, et par le rapprochement des uns et des autres, le poète a tout mis sous la main de Catilina et sous les yeux du spectateur, a établi le danger et fondé la vraisemblance, et il ne reste pour Rome que le génie de Cicéron. C'était là le véritable esprit du sujet prescrit par l'histoire et par le bon sens, et l'on ne verra pas sans étonnement à quel point Crébillon s'en est éloigné.

Aurélie, alarmée des apprêts qu'elle voit faire dans sa maison, témoigne à Catilina ses craintes et ses soupçons. Elle aime son époux, mais elle ne partage point ses crimes; et, loin qu'elle soit dans son secret, elle veut en vain le lui arracher. Elle n'en tire que des réponses vagues; elle sait seulement que Catilina est à la tête d'un parti, et qu'il médite un grand dessein; lui-même l'avoue, et veut lui en faire concevoir les plus hautes espérances; elle n'en conçoit

que plus de crainte. On annonce l'approche du consul, et Aurélie se retire après une scène assez faible, et même à peu près inutile, mais bien rachetée par celle qui suit, entre Cicéron et Catilina, qui est d'une grande beauté. L'intention du consul est de sonder ou d'intimider, s'il est possible, ce profond et hardi scélérat. Il ne vient à bout ni de l'un ni de l'autre; mais il annonce et il soutient toute la supériorité de son âme : c'est un magistrat qui parle à un coupable :

Avant que le sénat se rassemble à ma voix,
Je viens, Catilina, pour la dernière fois,
Apporter le flambeau sur le bord de l'abîme
Où votre aveuglement vous conduit par le crime.

CATILINA.

Qui! vous?

CICÉRON.

Moi.

CATILINA.

C'est ainsi que votre inimitié.....

CICÉRON.

C'est ainsi que s'explique un reste de pitié.
Vos cris audacieux, votre plainte frivole,
Ont assez fatigué les murs du Capitole.
Vous feignez de penser que Rome et le sénat
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.
Concurrent malheureux à cette place insigne,
Votre orgueil l'attendait; mais en étiez-vous digne?
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,
Ces prodigalités d'un jeune ambitieux,
Ces jeux et ces festins qu'un vain luxe prépare,
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare,

Pour vous faire espérer de dispenser des lois
Au peuple souverain qui règne sur les rois?
A vos prétentions j'aurais cédé peut-être,
Si j'avais vu dans vous ce que vous deviez être.
Vous pouviez de l'état être un jour le soutien;
Mais pour être consul, devenez citoyen.
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance
En décriant mes soins, mon état, ma naissance?
Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome? Il lui faut des vertus.
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous.

Telle est la sorte de dignité que Cicéron devait opposer à l'orgueil de Catilina, qui, toujours enflé de sa haute naissance, s'indignait qu'on lui eût préféré un plébéien qui lui disputait le consulat. Il semble d'abord éviter une discussion qu'il craint; il veut voir jusqu'à quel point Cicéron l'a pénétré.

Vous abusez beaucoup, magistrat d'une année,
De votre autorité passagère et bornée.

La réponse du consul fait bientôt voir que rien ne lui est échappé:

Si j'en avais usé, vous seriez dans les fers,
Vous, l'éternel appui des citoyens pervers;
Vous qui, de nos autels souillant les privilèges,
Portez jusqu'aux lieux saints vos fureurs sacrilèges;
Qui comptez tous vos jours, et marquez tous vos pas
Par des plaisirs affreux ou des assassinats;
Qui savez tout braver, tout oser et tout feindre;
Vous enfin qui sans moi seriez peut-être à craindre.

Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grace, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.
Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.
Ma voix, que craint l'audace et que le faible implore,
Dans le rang des Verrès ne vous mit point encore.
Mais, devenu plus fier par tant d'impunité,
Jusqu'à trahir l'état vous avez attenté.
Le désordre est dans Rome, il est dans l'Étrurie;
On parle de Préneste, on soulève l'Ombrie.
Les soldats de Sylla, de carnage altérés,
Sortent de leur retraite, aux meurtres préparés;
Mallius en Toscane arme leurs mains féroces.
Les coupables soutiens de ces complots atroces
Sont tous vos partisans déclarés ou secrets;
Partout le nœud du crime unit vos intérêts.
Ah! sans qu'un jour plus grand éclaire ma justice,
Sachez que je vous crois leur chef ou leur complice;
Que j'ai partout des yeux, que j'ai partout des mains,
Que malgré vous encore il est de vrais Romains;
Que ce cortège affreux d'amis vendus au crime
Sentira comme vous l'équité qui m'anime.
Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur:
Voyez-y votre juge et votre accusateur,
Qui va dans un moment vous forcer de répondre
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre,
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,
De ces lois que je venge et que vous renversez.

C'est là de la vraie grandeur. Cicéron prouve à Catilina qu'il rend justice à ses talents, et qu'il a démêlé

ses complots, qu'il le juge et ne le craint pas. Quelle noblesse intéressante dans ces vers !

Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grace, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.

Et dans ceux-ci, quelle élévation !

Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.

Comme cette pitié qui déplore l'abus des qualités heureuses, et qui veut pardonner des fautes qu'on peut réparer, met Cicéron et Catilina à leur véritable place ! Le conspirateur, qui voit qu'on ne désespère pas encore de lui, essaie de dissimuler.

Je vous ai déjà dit, seigneur, que votre place
Avec Catilina permet peu cette audace.
Mais je veux pardonner des soupçons si honteux,
En faveur de l'état que nous servons tous deux.
Je fais plus ; je respecte un zèle infatigable,
Aveugle, je l'avoue, et pourtant estimable.
Ne me reprochez plus tous mes égarements,
D'une ardente jeunesse impétueux enfants.
Le sénat m'en donna l'exemple trop funeste :
Cet emportement passe, et le courage reste.
Ce luxe, ces excès, ces fruits de la grandeur
Sont les vices du temps, et non ceux de mon cœur.
Songez que cette main servit la république :
Que, soldat en Asie et juge dans l'Afrique,
J'ai, malgré nos excès et nos divisions,
Rendu Rome terrible aux yeux des nations.
Moi, je la trahirais ! moi qui l'ai su défendre !

Mais il n'en impose pas à un homme aussi clairvoyant que Cicéron.

Marius et Sylla, qui la mirent en cendre,
Ont mieux servi l'état, et l'ont mieux défendu.
Les tyrans ont toujours quelque ombre de vertu;
Ils soutiennent les lois avant de les abattre.

CATILINA.

Ah! si vous soupçonnez ceux qui savent combattre,
Accusez donc César, et Pompée, et Crassus.
Pourquoi fixer sur moi vos yeux toujours déçus?
Parmi tant de guerriers dont on craint la puissance,
Pourquoi suis-je l'objet de votre défiance?
Pourquoi me choisir, moi? Par quel zèle emporté.....

CICÉRON.

Vous-même jugez-vous : l'avez-vous mérité?

La feinte n'a pu réussir : Catilina, poussé à bout, revient à sa fierté qu'il avait voulu plier un moment, et menace quand il n'a pu tromper.

Non: mais j'ai trop daigné m'abaisser à l'excuse;
Et plus je me défends, plus Cicéron m'accuse.
Si vous avez voulu me parler en ami,
Vous vous êtes trompé : je suis votre ennemi.
Si c'est en citoyen, comme vous je crois l'être;
Et si c'est en consul, ce consul n'est pas maître.
Il préside au sénat, et je peux l'y braver.

Mais aussi dans ce même moment Cicéron oppose à l'insolente audace de son ennemi la fermeté d'un juge qui sait faire usage de ses droits et de son pouvoir.

J'y punis les forfaits; tremble de m'y trouver.
Malgré toute ta haine, à mes yeux méprisable,

Je t'y protégerai, si tu n'es point coupable.
Fuis Rome, si tu l'es.

Le comble de l'humiliation pour un homme aussi altier que Catilina, c'est sans doute la protection qu'on lui offre dans le moment où il croit faire tout trembler. Aussi ne peut-il soutenir plus long-temps un entretien où il est si peu ménagé :

C'en est trop, arrêtez;
C'est trop souffrir le zèle où vous vous emportez.
De vos vagues soupçons j'ai dédaigné l'injure :
Mais après tant d'affronts que mon orgueil endure,
Je veux que vous sachiez que le plus grand de tous
N'est pas d'être accusé, mais protégé par vous.

On voit que dans cette conversation tous deux ont été ce qu'ils devaient être : Catilina est fier, Cicéron est grand; et n'est-ce pas un plaisir réel pour les hommes instruits de retrouver sur le théâtre ces fameux personnages tels qu'ils les ont vus dans l'histoire ?

Caton n'est pas moins fidèlement représenté : c'est lui qui seconde les soins, le zèle et la vigilance du consul; c'est dans sa bouche que le poète a mis la censure des vices du siècle, de la faiblesse et de la jalousie du sénat, l'éloge et presque l'apothéose du sauveur des Romains; c'est lui qui a pour César une haine toujours soupçonneuse, une aversion toujours implacable; il semble deviner un tyran. Il voit César dans l'avenir, et ne le distingue pas de Catilina. Cicéron, non moins patriote, mais beaucoup moins austère, voit aussi bien que Caton tout ce qu'on peut craindre de l'ambition de César, mais aperçoit

ce qui échappe à Caton, la prodigieuse différence de caractère, d'âme et de talents, qui est entre César et Catilina. Il ne confond pas l'ambition d'un grand homme avec les attentats d'un brigand déterminé et féroce. Caton ne tient aucun compte des qualités ni des vertus de César; Cicéron voudrait les diriger. On reconnaît de loin celui qui aimera mieux mourir que de voir régner le vainqueur de Pharsale, et celui qui osera dans le sénat exhorter le dictateur à rétablir la république. Cicéron est plus homme d'état, Caton est plus républicain. Cette diversité se fait remarquer ici par une foule de traits qui forment un accord frappant entre la tragédie et l'histoire, et c'est le mérite particulier de cette dernière scène du premier acte. Elle est peu de chose dans l'action; Caton vient y rendre compte au consul de l'exécution de ses ordres. Il a fait armer les chevaliers romains, qui sont la plus sûre défense de la ville; et l'on sait qu'en effet ils rendirent alors les plus grands services, et qu'on en fut sur-tout redevable à l'affection qu'ils portaient à Cicéron. Un pareil détail ne pourrait fournir ailleurs qu'une scène de confident; mais quand Voltaire fait paraître ensemble Cicéron et Caton, on doit s'attendre qu'il saura les faire parler.

CATON.

Ah! qui sert son pays sert souvent un ingrat.
Votre mérite même irrite le sénat;
Il voit d'un œil jaloux cet éclat qui l'offense.

CICÉRON.

Les regards de Caton seront ma récompense.

Au torrent de mon siècle, à son iniquité
J'oppose ton suffrage et la postérité.
Faisons notre devoir : les dieux feront le reste.

Caton ne peut se persuader que Mallius, un simple tribun militaire, osât marcher sur Rome à la tête d'un corps de rebelles, s'il n'était secrètement encouragé et soutenu par des hommes plus puissants.

Les premiers du sénat nous trahissent peut-être.
Des cendres de Sylla les tyrans vont renaître :
César fut le premier que mon cœur soupçonna.
Oui, j'accuse César.

CICÉRON.

Et moi, Catilina.
De brigues, de complots, de nouveautés avide,
Vaste dans ses projets, impétueux, perfide,
Plus que César encor je le crois dangereux,
Beaucoup plus téméraire, et bien moins généreux.
Je viens de lui parler; j'ai vu sur son visage,
J'ai vu dans ses discours son audace et sa rage,
Et la sombre hauteur d'un esprit affermi,
Qui se lasse de feindre, et parle en ennemi.
. . . . . .
César peut conjurer, mais je connais son âme :
Je sais quel noble orgueil le domine et l'enflamme.
Son cœur ambitieux ne peut être abattu
Jusqu'à servir en lâche un tyran sans vertu.
Il aime Rome encore, il ne veut point de maître;
Mais je prévois trop bien qu'un jour il voudra l'être.
Tous deux jaloux de plaire, et plus de commander,
Ils sont montés trop haut pour jamais s'accorder.
Par leur désunion Rome sera sauvée.
Allons, n'attendons pas que de sang abreuvée,

Elle tende vers nous ses languissantes mains,
Et qu'on donne des fers aux maîtres des humains.

A l'époque où l'action se passe, César, jeune encore, fut effectivement ce qu'il est ici aux yeux de Cicéron. Il aimait Catilina; il fut dans le secret de la conspiration, mais il ne s'y engagea pas. Il observait les évènements, et voyait avec plaisir un excès de corruption et de désordre dont il espérait de pouvoir un jour profiter. Il estimait singulièrement Cicéron, et même était disposé à l'aimer; mais il excitait contre lui Clodius qu'il méprisait, et n'était pas fâché qu'on ne pût être un bon citoyen sans beaucoup de dangers et d'ennemis. Un ambitieux dans une république doit toujours désirer qu'on décourage la vertu et l'amour de la patrie.

Ce portrait du génie naissant de César est depuis long-temps pour les connaisseurs une des choses où Voltaire a montré le plus de talent pour cette partie de l'art dramatique, qui consiste dans la peinture des grands caractères. Il éclate sur-tout dans la conversation que César et Catilina ont ensemble à la troisième scène du second acte, en ce genre l'une des plus belles du théâtre. L'objet de Catilina est d'engager César à entrer dans la conjuration; et s'il ne peut l'y déterminer, il doit le mettre au nombre des proscrits. Mais il a de la peine à s'y résoudre; et quand Céthégus, avant cette entrevue, lui dit:

. . . . . Si par ton artifice
Tu ne peux réussir à t'en faire un complice,

Dans le rang des proscrits faut-il placer son nom?
Faut-il confondre enfin César et Cicéron?

il répond :

C'est là ce qui m'occupe; et s'il faut qu'il périsse,
Je me sens étonné de ce grand sacrifice.
Il semble qu'en secret, respectant son destin,
Je révère dans lui l'honneur du nom romain.

On peut dire que ce sentiment est bien délicat pour un homme de cette trempe; mais il faut songer que du moins Catilina n'est pas un scélérat vulgaire; et cette sorte de respect qu'il a pour César lui fait honneur à lui-même, en même temps qu'il réveille en nous la grande idée que nous avons de César. L'opinion qu'il en a est très bien rendue dans ces vers d'une scène du même acte avec un autre conjuré, Lentulus-Sura :

. . . . . César est aimé du peuple et du sénat;
Politique, guerrier, pontife, magistrat,
Terrible dans la guerre, et grand dans la tribune,
Par cent chemins divers il court à la fortune.

Enfin César et Catilina sont vis-à-vis l'un de l'autre; ils méritent d'être entendus.

Eh bien! César, eh bien! toi de qui la fortune
Dès le temps de Sylla me fut toujours commune,
Toi dont j'ai présagé les éclatants destins,
Toi né pour être un jour le premier des Romains,
N'es-tu donc aujourd'hui que le premier esclave
Du fameux plébéien qui t'irrite et te brave?
Tu le haïs, je le sais, et ton œil pénétrant
Voit pour s'en affranchir ce que Rome entreprend.

Et tu balancerais? et ton ardent courage
Craindrait de nous aider à sortir d'esclavage?
Des destins de la terre il s'agit aujourd'hui,
Et César souffrirait qu'on les changeât sans lui!
Quoi! n'es-tu plus jaloux du nom du grand Pompée?
Ta haine pour Caton s'est-elle dissipée!
N'es-tu pas indigné de servir les autels *,
Quand Cicéron préside aux destins des mortels,
Quand l'obscur habitant des rives du Fibrène
Siège au-dessus de toi sur la pourpre romaine?
Souffriras-tu long-temps tous ces rois fastueux;
Cet heureux Lucullus, brigand voluptueux,
Fatigué de sa gloire, énervé de mollesse;
Un Crassus étonné de sa propre richesse,
Dont l'opulence avide, osant nous insulter,
Asservirait l'État, s'il daignait l'acheter!
Ah! de quelque côté que tu jettes la vue,
Vois Rome turbulente, ou Rome corrompue;
Vois ces lâches vainqueurs en proie aux factions,
Disputer, dévorer le sang des nations.
Le monde entier t'appelle, et tu restes paisible!
Veux-tu laisser languir ce courage invincible?
De Rome qui te parle as-tu quelque pitié?
César est-il fidèle à ma tendre amitié?

Il l'a pris par tous les moyens possibles, par la jalousie, par la haine, par l'ambition, par l'amour-

* Peut-être ce trait est-il peu dans le goût et les idées de l'antiquité. La dignité de grand pontife dont César était revêtu donnait beaucoup de puissance et de considération. Un Romain n'en eût pas parlé avec mépris comme d'un emploi subalterne. Catilina s'en exprimait tout à l'heure autrement, dans les vers précédemment cités par La Harpe, lorsqu'il la comptait parmi les grandeurs de César.

Politique, guerrier, pontife, magistrat, etc.

H. Patin.

propre, par l'amitié; et vous avez sans doute remarqué, Messieurs, comme les personnages les plus considérables de ce temps-là, Lucullus, Crassus, sont crayonnés en passant. De pareils ouvrages sont une espèce de galerie vivante, où les hommes les plus fameux de l'antiquité s'offrent tour à tour à l'œil fait pour les reconnaître.

CÉSAR.

Oui, si dans le sénat on te fait injustice,
César te défendra : compte sur mon service.
Je ne peux te trahir : n'exige rien de plus.

CATILINA.

Et tu bornerais là tes vœux irrésolus?
C'est à parler pour moi que tu peux te réduire?

CÉSAR.

J'ai pesé tes projets : je ne veux pas leur nuire ;
Je peux leur applaudir : je n'y veux point entrer.

CATILINA.

J'entends : pour les heureux tu veux te déclarer.
Des premiers mouvements spectateur immobile,
Tu veux ravir le fruit de la guerre civile,
Sur nos communs débris établir ta grandeur.

L'idée de Catilina est très vraisemblable; elle n'est pas même dépourvue de réalité, et le spectateur est tout prêt à l'adopter. Mais la réponse de César, à laquelle on ne s'attend pas, va l'élever bientôt fort au-dessus de cette politique commune; et c'est ici que la scène prend ce caractère de grandeur romaine qu'on n'avait guère vu au théâtre depuis la scène immortelle de Sertorius et de Pompée.

CÉSAR.

Non : je veux des dangers plus dignes de mon cœur.
Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron,
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage,
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.

Et voilà en effet César : le désir de commander se confondait en lui avec le besoin de la gloire. C'est lui qui disait qu'*il aurait mieux aimé être le premier dans un village que le second dans Rome :* voilà l'ambitieux ; mais c'est lui aussi qui, devant la statue d'Alexandre, répandit ces larmes si noblement jalouses, en songeant qu'à son âge Alexandre avait conquis une partie du monde : voilà le grand homme. La suite de cette scène le développe tout entier.

CATILINA.

Commence donc par Rome, et songe que demain
J'y pourrais avec toi marcher en souverain.

CÉSAR.

Ton projet est bien grand, peut-être téméraire :
Il est digne de toi ; mais pour ne te rien taire,
Plus il doit t'agrandir, moins il est fait pour moi.

CATILINA.

Comment ?

CÉSAR.

Je ne veux pas servir ici sous toi.

CATILINA.

Ah! crois qu'avec César on partage sans peine.

CÉSAR.

On ne partage point la grandeur souveraine.
Va, ne te flatte pas que jamais à son char
L'heureux Catilina puisse enchaîner César.
Tu m'as vu ton ami, je le suis, je veux l'être :
Mais jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne, et s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.
Sylla dont tu reçus la valeur en partage,
Dont j'estime l'audace, et dont je hais la rage,
Sylla nous a réduits à la captivité ;
Mais s'il ravit l'empire, il l'avait mérité.
Il soumit l'Hellespont, il fit trembler l'Euphrate,
Il subjugua l'Asie, il vainquit Mithridate.
Qu'as-tu fait ? quels états, quels fleuves, quelles mers,
Quels rois par toi vaincus ont adoré nos fers ?
Tu peux avec le temps être un jour un grand homme ;
Mais tu n'as pas acquis le droit d'asservir Rome :
Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids qu'exigerait une telle entreprise.
Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise.
J'ignore mon destin ; mais si j'étais un jour
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai, si je puis, leur empire et leur gloire ;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Ce n'est pas là une grandeur idéale ; c'est celle qui demande plus que de l'imagination poétique ; c'est celle qui consiste dans la création d'un langage qui soit au niveau des grandes choses. Pour faire parler

ainsi César, il fallait l'avoir étudié dans l'histoire, et le connaître parfaitement. Il fallait se souvenir que le but de tous ses efforts, l'objet de sa réunion avec Pompée et Crassus, qu'on appela le premier triumvirat, fut d'obtenir le commandement dans les Gaules, où les Romains n'avaient pas encore porté leurs armes, d'ailleurs victorieuses dans les trois parties du monde; qu'ainsi le premier effort de son ambition fut de briguer des dangers, son premier succès de les obtenir, sa première fortune d'aller attaquer des peuples redoutés des Romains depuis quatre cents ans, et regardés par eux-mêmes comme les plus belliqueux de la terre; qu'il y resta dix ans; qu'il soumit des contrées qui n'étaient pas même connues des Romains; qu'il n'en voulut sortir qu'après avoir tout subjugué, et que, pendant ces dix années, il laissa ses concurrents régner paisiblement dans Rome, tandis qu'il combattait dans les Gaules, et jouir d'un pouvoir qu'il n'eût tenu qu'à lui de partager, s'il n'eût voulu que du pouvoir. Mais il voulait des triomphes et de la renommée; il pensait, il agissait comme il parle ici. On aime à entendre un homme qui veut faire de si grandes choses dire à un Catilina, qui ne veut que régner: *Qu'as-tu fait?* Quand il dit:

Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise,

on sent que c'est à lui de la soumettre; et quand il ajoute que, s'il devient le maître de Rome, il en sera digne, on avoue qu'il dit vrai, et on lui pardonne.

Je ne vois qu'un seul mot de répréhensible dans ce dialogue sublime :

. . . jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne.

Cet hémistiche me fait de la peine; il n'est pas de César : non, jamais César n'a dit que quelqu'un fût *digne d'être son maître.* Sûrement le poète a voulu dire que Pompée, par ses talents et ses exploits, était digne de commander dans Rome, mais non pas de commander à César; et ce qui le prouve, c'est qu'il ajoute :

Et s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.

Voltaire, pour cette fois, n'a pas rendu sa pensée : c'est l'espèce de faute la plus rare dans les grands écrivains.

Catilina, que le parallèle avec Sylla n'a pas dû flatter, se hâte d'en venir au résultat, et le presse avec un impatience mêlée d'aigreur.

Le moyen que je t'offre est plus aisé peut-être.
Qu'était donc ce Sylla qui s'est fait notre maître?
Il avait une armée, et j'en forme aujourd'hui;
Il m'a fallu créer ce qui s'offrait à lui;
Il profita des temps, et moi je les fais naître.
Je ne dis plus qu'un mot; il fut roi, veux tu l'être?
Veux-tu de Cicéron subir ici la loi,
Vivre son courtisan, ou régner avec moi?

Il entre de la menace dans cette alternative; et César, avant de quitter Catilina, se croit obligé de lui faire entendre qu'il n'est pas plus capable de le redouter que d'abuser de sa confidence.

Je ne veux l'un ni l'autre : il n'est pas temps de feindre.
J'estime Cicéron sans l'aimer ni le craindre.
Je t'aime, je l'avoue, et je ne te crains pas.
Divise le sénat, abaisse des ingrats :
Tu le peux, j'y consens ; mais si ton âme aspire
Jusqu'à m'oser soumettre à ton nouvel empire,
Ce cœur sera fidèle à tes secrets desseins,
Et ce bras combattra l'ennemi des Romains.

Cette scène, où la beauté des vers est égale à celle des pensées, a encore le mérite de préparer le dénouement et de motiver toute la conduite de César dans le cours de la pièce. On le verra en effet défendre Catilina dans le sénat, sans pourtant se compromettre, et le combattre sans en avoir cherché l'occasion.

Dans des sujets de cette nature, les rôles même inférieurs doivent être travaillés avec le plus grand soin. Les principaux agents d'une conspiration ne doivent pas être de simples confidents du chef. Voltaire a donné à Céthégus et à Lentulus un caractère marqué et différent. Céthégus paraît servir Catilina par penchant ; il est subjugué ; il admire son génie ; il désire son élévation ; il est prêt à tout faire pour lui, sans songer à lui disputer rien. Lentulus, enorgueilli du sang des Cornéliens qui coule dans ses veines, est entré dans le parti de Catilina par ambition, et aspire à régner avec lui. Catilina le peint dans ce seul vers qu'il dit à Céthégus :

Sais-tu que de César il ose être jaloux?

La scène où il témoigne à Catilina son méconten-

tement de le voir rechercher César, où il lui déclare même qu'il renonce à tout, si César a sur lui quelque avantage, est une peinture très vraie des difficultés qu'éprouve un chef de parti à concilier les intérêts et les passions de tous ceux dont il a besoin. Il n'y a pas dans toute la pièce une scène de confident : elles sont toutes de caractères et de mœurs.

Le second acte finit par représenter l'assemblée des conjurés. Catilina les harangue avec la sorte d'éloquence convenable au sujet ; mais son discours ne peut être que le résumé de tout ce qu'il a dit en détail dans les scènes précédentes. Celle-ci n'offre rien de nouveau, rien d'important ; et dans tout ce second acte l'action n'a pas fait un pas ; elle avance même fort peu dans le troisième. Tout se passe en préparatifs et en menaces du côté des conjurés, en précautions de la part du consul. Il fait arrêter quelques affranchis en présence de Catilina, de Lentulus et de Céthégus, et l'on ne voit pas ni que cet acte d'autorité soit bien motivé, ni qu'il exige la présence du consul, ni qu'il produise rien, puisque dans le quatrième acte Cicéron ne paraît avoir tiré d'eux aucune lumière nouvelle. En général, le défaut de ces trois premiers actes, c'est le manque d'action et la faiblesse de l'intrigue ; et c'est l'inconvénient ordinaire de ces sortes de sujets. Le second acte commence par ces vers que dit Céthégus à Catilina :

Tandis que tout s'apprête, et que ta main hardie
Va de Rome et du monde allumer l'incendie ;

Tandis que ton armée approche de ces lieux,
Sais-tu ce qui se passe en ces murs odieux?

On croirait que ces vers annoncent quelque évènement. Catilina répond, à la vérité en très beaux vers, qu'il sait que le consul se prépare à repousser l'orage sans savoir de quel côté il viendra; et le reste de la scène ne contient que des développements. Catilina commence encore le troisième acte par ce vers :

Tout est-il prêt enfin? L'armée avance-t-elle?

Ainsi l'on attend toujours et l'on n'agit point. Peut-être l'auteur se serait-il ménagé plus de ressources s'il eût mis en scène Nonnius, le père d'Aurélie ; peut-être, en saisissant supérieurement l'esprit de son sujet, n'en a-t-il pas conçu le plan et noué l'intrigue avec assez de force. Le nœud principal, qui est l'évènement de la conspiration, ne pouvant offrir qu'un dénouement, il était nécessaire d'y mêler le jeu des passions tragiques pour échauffer et remplir la pièce. Aurélie pouvait lui en fournir les moyens; mais ce rôle est le plus faible de tous, ou plutôt c'est le seul qui soit faible ; c'est la partie qui demandait de l'invention, et Voltaire l'a négligée. Cet ouvrage est un tableau de la plus belle couleur ; l'expression des têtes est parfaite, tous les accessoires sont soignés, mais il n'y a pas assez de mouvement et d'effet. Aurélie est un personnage trop passif ; dès le deuxième acte, Catilina donne ordre de la faire sortir de Rome avec son fils :

Nos femmes, nos enfants
Ne doivent point troubler ces terribles moments.

Au troisième, elle a reçu une lettre de son père qui lui révèle tous les crimes de son époux. Elle la lui montre, et Catilina, un moment après, apprend que Nonnius arrive et va tout découvrir au consul; que l'entreprise sur Préneste a été manquée et n'a servi qu'à éventer ses complots. Aurélie, effrayée du danger qui le menace, s'engage à fléchir Nonnius, pourvu que Catilina renonce à ses projets criminels; il paraît y consentir. Elle le quitte pour travailler à le sauver, et il prend le parti d'assassiner Nonnius avant qu'il puisse parler à Cicéron. Ce parti est bien dans son caractère, et un meurtre ne doit pas lui coûter. Ce meurtre produit au quatrième acte une situation tragique, et met en évidence toute la conspiration et l'âme atroce de Catilina. Cet acte est sans contredit le plus théâtral de la pièce : le ressort en est bien conçu; mais je crois que le poète l'a mis en œuvre beaucoup trop tard, et que, s'il s'en fût servi dans les premiers actes, s'il lui avait donné plus de jeu et d'action, il en eût tiré de bien plus grands effets dans le quatrième, et aurait eu de quoi faire une véritable intrigue, la seule chose qui manque à cette tragédie pour être un chef-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, voyons ce qu'il a fait au quatrième acte. Le lieu de la scène, qui doit être changé, est le temple de Tellus, où va s'assembler le sénat. On voit paraître d'abord Lentulus et Céthégus qui s'entretiennent à l'écart, de leur dessein, de leurs espérances et de leurs

craintes ; c'est une conversation de conjurés. Les sénateurs arrivent en foule ; et Caton, qui a observé en entrant les deux conspirateurs, dit à Lucullus :

Lucullus, je me trompe, ou ces deux confidents
S'occupent en secret de soins trop importants.
Le crime est sur leur front qu'irrite ma présence :
Déjà la trahison marche avec arrogance.
Le sénat qui la voit cherche à dissimuler.
Le démon de Sylla semble nous aveugler :
L'âme de ce tyran dans le sénat respire.

CÉTHÉGUS.

Je vous entends assez : Caton, qu'osez-vous dire ?

CATON.

Que les dieux du sénat, les dieux de Scipion,
Qui contre toi peut-être ont inspiré Caton,
Permettent quelquefois les attentats des traîtres ;
Qu'ils ont à des tyrans asservi nos ancêtres ;
Mais qu'ils ne mettront pas en de pareilles mains
La maîtresse du monde et le sort des humains.
J'ose encore ajouter que son puissant génie,
Qui n'a pu qu'une fois souffrir la tyrannie,
Pourra, dans Céthégus et dans Catilina,
Punir tous les forfaits qu'il permit à Sylla.

CÉSAR.

Caton, que faites-vous ? et quel affreux langage !
Toujours votre vertu s'explique avec outrage.
Vous révoltez les cœurs au lieu de les gagner.

CATON, *à César.*

Sur les cœurs corrompus vous cherchez à régner.
Pour les séditieux César toujours facile
Conserve en nos périls un courage tranquille.

CÉSAR.

Caton, il faut agir dans les jours de combats;
Je suis tranquille ici : ne vous en plaignez pas.

CATON.

Je plains Rome, César, et je la vois trahie.
O ciel! pourquoi faut-il qu'aux climats de l'Asie
Pompée, en ces périls, soit encore arrêté?

CÉSAR.

Quand César est pour vous, Pompée est regretté !

CATON.

L'amour de la patrie anime ce grand homme.

CÉSAR.

Je lui dispute tout, jusqu'à l'amour de Rome.

En écoutant ce dialogue, on croit être dans le sénat romain. Cicéron arrive précipitamment; il instruit les sénateurs de la mort de Nonnius, tué par deux assassins au moment où il entrait dans Rome. L'un d'eux s'est sauvé à la faveur de la nuit; Cicéron vient d'arrêter l'autre :

Je l'ai mis dans les fers, et j'ai su que le traître
Avait Catilina pour complice et pour maître.

Catilina lui-même entre à ces mots :

Oui, sénat, j'ai tout fait.

Cette situation est frappante: c'est un vrai coup de théâtre. L'audace de Catilina étonne d'abord : avouer le meurtre d'un sénateur et s'en vanter! Mais il accuse Nonnius d'être le chef et l'âme de la conspiration dont Rome est alarmée; il en donne pour preuve l'amas d'armes cachées qu'on trouvera dans sa mai-

son. Il prétend avoir agi comme ces anciens Romains qui s'étaient immortalisés en faisant justice des ennemis de l'état sans s'astreindre aux formes des lois. Cette imposture est sans doute peu vraisemblable, et n'en impose pas un moment à Cicéron; mais ce qui peut la justifier, c'est que la suite de la scène fait voir que Catilina cherche moins à faire croire cette fable qu'à jeter la division dans le sénat, à faire déclarer ses partisans secrets, à intimider ses ennemis. Il n'a besoin que d'un prétexte spécieux, et les armes déposées chez Nonnius en sont un. Il insiste pour que l'on s'assure du fait : le consul en donne l'ordre, et y ajoute celui d'amener Aurélie. Cet ordre était nécessaire pour que le spectateur pût la voir paraître dans le sénat sans blesser les usages reçus. Cependant Cicéron est indigné que les mensonges impudents d'un scélérat puissent éblouir un moment les sénateurs; mais il l'est bien plus quand il voit César en prendre la défense ; et c'est ici que l'auteur a fouillé profondément dans la corruption de ces temps abominables. Cicéron tonne contre l'assassin; César, avec un calme perfide, lui répond :

C'est la cause de Rome : il faut qu'on l'éclaircisse.
Aux droits de nos égaux est-ce à nous d'attenter?
Toujours dans ses pareils il faut se respecter.
Trop de sévérité tient de la tyrannie.

CATON.

Trop d'indulgence ici tient de la perfidie.
Quoi! Rome est d'un côté, de l'autre un assassin;
C'est Cicéron qui parle, et l'on est incertain!

CÉSAR.

Il nous faut une preuve; on n'a que des alarmes.
Si l'on trouve en effet ces parricides armes,
Et si de Nonnius le crime est avéré,
Catilina nous sert, et doit être honoré.

Et tout bas à Catilina :

Tu me connais : en tout je te tiendrai parole.

Ce dernier mot dit tout au spectateur intelligent, et Cicéron le devine sans l'avoir entendu ; il s'écrie dans sa douleur éloquente :

O Rome! ô ma patrie! ô dieux du Capitole!
Ainsi d'un scélérat un héros est l'appui!
Agissez-vous pour vous en nous parlant pour lui?
César, vous m'entendez; et Rome, trop à plaindre,
N'aura donc désormais que ses enfants à craindre!

César se tait quoique le reproche soit vif ; mais il en a fait assez pour encourager tout le parti de Catilina : on s'en aperçoit à ce que dit Clodius :

Rome est en sûreté; César est citoyen.
Qui peut avoir ici d'autre avis que le sien?

Ce dernier vers est remarquable : c'est avec ce langage qu'on a cent fois intimidé ceux qui sont honnêtes et faibles : c'est ainsi que, par toutes sortes de considérations diverses, quand les hommes sont rassemblés, la plupart ont un avis qui n'est pas le leur. Le poète nous révèle ici le secret de la vraie force de Catilina ; mais il a su s'approprier aussi l'âme et le langage de l'orateur romain, et il a imité, en cet endroit, un morceau des *Catilinaires ;* c'est

l'alliance la plus honorable de l'éloquence et de la poésie.

C'en est trop : je ne vois dans ces murs menacés
Que conjurés ardents et citoyens glacés.
Catilina l'emporte, et sa tranquille rage,
Sans crainte et sans danger, médite le carnage.
Au rang des sénateurs il est encore admis;
Il proscrit le sénat et s'y fait des amis;
Il dévore des yeux le fruit de tous ses crimes;
Il vous voit, vous menace, et marque ses victimes :
Et lorsque je m'oppose à tant d'énormités,
César parle de droits et de formalités!
Clodius à mes yeux de son parti se range!
Aucun ne veut souffrir que Cicéron le venge!
Nonnius par ce traître est mort assassiné :
N'avons-nous pas sur lui le droit qu'il s'est donné?
Le devoir le plus saint, la loi la plus chérie,
Est d'oublier la loi pour sauver la patrie.
Mais vous n'en avez plus.

Aurélie entre, tenant à la main le poignard sanglant qu'elle a retiré du sein de son père : elle demande justice contre l'assassin qu'elle ne connaît pas : Cicéron le lui montre :

Le voici.

AURÉLIE.

Dieux!

CICÉRON.

C'est lui, lui qui l'assassina,
Qui s'en ose vanter.

AURÉLIE.

O Ciel! Catilina!

Et dans le même moment on revient de chez Non-

nius : on a trouvé les armes, et les affranchis arrêtés ne déposent que contre lui. La situation est terrible pour Aurélie ; elle est même violente pour Catilina, témoin du désespoir de cette femme séduite et infortunée, qui voit son père égorgé et calomnié par son époux. Qu'aurait-ce donc été si la pièce eût été faite de manière que cette situation pût être graduée et approfondie? Ici tout est nécessairement précipité. Aurélie, qui ne trouve qu'un monstre, qu'un bourreau dans son époux, et qui a été en quelque sorte sa complice en dissimulant ses forfaits, n'a qu'un parti à prendre. Elle avoue tout, elle l'accuse, elle s'accuse elle-même :

Romains, voilà l'époux dont j'ai suivi la loi,
Voilà votre ennemi.... perfide, imite-moi!

Elle se frappe du même fer qui a ôté la vie à son père. Catilina, démasqué et furieux, laisse éclater sa rage contre Cicéron et sa haine contre Rome. Sa sortie du sénat est une déclaration de guerre comme dans l'histoire. On apporte au consul la lettre de Nonnius, qu'on a trouvée en secourant Aurélie. Nonnius trompé accuse César, dans son billet, par ce vers :

César qui nous trahit veut enlever Préneste ;

et Catilina du moins a réussi à le faire soupçonner. Cicéron lui montre le billet : il était facile à César de se justifier sur cet article, puisqu'il était innocent. Quel est le poète qui n'eût pas cru avoir une belle occasion de faire parler un héros injustement accusé? Voltaire a fait bien plus : il a senti que,

dans une pareille scène, dans un quatrième acte, toute discussion particulière à César ne pouvait être que froide, et mettait un incident à la place du sujet. Il s'est tiré de la difficulté par un trait de caractère, par un trait sublime : il a mis César au-dessus de la défense comme de l'accusation.

J'ai lu : je suis Romain : notre perte s'annonce ;
Le danger croît, j'y vole, et voilà ma réponse.

Cicéron, dont l'âme paraît s'élever et s'agrandir au milieu des dangers de la patrie, porte alors dans tous les cœurs cette douleur patriotique dont le sien est embrasé :

Vous, si les derniers cris d'Aurélie expirante,
Ceux du monde ébranlé, ceux de Rome sanglante,
Ont réveillé dans vous l'esprit de vos aïeux,
Courez au Capitole, et défendez vos dieux.
Du fier Catilina soutenez les approches.
Je ne vous ferai point d'inutiles reproches
D'avoir pu balancer entre ce monstre et moi.
(*A d'autres sénateurs.*)
Vous, sénateurs, blanchis dans l'amour de la loi,
Nommez un chef enfin pour n'avoir point de maîtres ;
Amis de la vertu, séparez-vous des traîtres.
(*Les sénateurs se séparent de Céthégus et de Lentulus-Sura.*)
Point d'esprit de parti, de sentiments jaloux :
C'est par là que jadis Sylla régna sur nous.
Je vole en tous les lieux où vos dangers m'appellent,
Où de l'embrasement les flammes étincellent.
Dieux, animez ma voix, mon courage et mon bras,
Et sauvez les Romains, dussent-ils être ingrats !

Ce dernier mot est une prophétie : on dira que le

poète l'a trouvée dans l'histoire : non, c'est dans l'âme de Cicéron.

Le cinquième acte ne peut nous faire attendre que l'évènement du combat : la matière est pauvre, mais le génie a su encore l'enrichir. Il commence, il est vrai, à peu près comme le précédent, par des discussions entre Caton et Clodius, qui tous deux en habits de guerre, ainsi que quelques autres sénateurs, gardent avec un corps de soldats l'enceinte du temple de Tellus. Cicéron a lui-même arrêté Lentulus et Céthégus, qui marchaient à la tête des conjurés, et commandaient le carnage et l'incendie : il les a fait conduire au supplice. C'est aux yeux de Caton une justice courageuse, à ceux de Clodius un abus d'autorité. Caton va au-devant de Cicéron qu'il voit revenir :

Viens, tu vois des ingrats ; mais Rome te défère
Les noms, les noms sacrés de père et de vengeur,
Et l'envie à tes pieds t'admire avec terreur.

CICÉRON.

Romains, j'aime la gloire, et ne veux point m'en taire :
Des travaux des humains c'est le digne salaire.
Sénat, en vous servant il la faut acheter :
Qui n'ose la vouloir, n'ose la mériter.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. J'ai souvent ouï dire à des personnes qui avaient assisté à cette représentation

mémorable, et entre autres au grand acteur Lekain, qui, tout jeune qu'il était alors, était capable d'en juger, que ce fut un bien beau et bien intéressant spectacle que Voltaire représentant Cicéron. On rappelait sur-tout cet endroit : *Romains, j'aime la gloire*, etc., et comme a dit ingénieusement l'éditeur de Kelh : « On ne savait si ce noble aveu ve-« nait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de « Voltaire. »

Le consul expose au sénat ce qu'il a fait, et l'état affreux de Rome, qui de tous côtés est en proie au fer et aux flammes. Catilina repoussé a franchi les portes, a rejoint son armée qui l'attendait, et va attaquer les remparts. On demande au consul *ce que fait César.*

Il a, dans ce jour mémorable,
Déployé, je l'avoue, un courage indomptable.
Mais Rome exigeait plus d'un cœur tel que le sien.
Il n'est pas criminel : il n'est pas citoyen.
Je l'ai vu dissiper les plus hardis rebelles ;
Mais bientôt, ménageant des Romains infidèles,
Il s'efforçait de plaire aux esprits égarés,
Aux peuples, aux soldats, et même aux conjurés.
Dans le péril horrible où Rome était en proie,
Son front laissait briller une secrète joie.
Sa voix, d'un peuple entier sollicitant l'amour,
Semblait inviter Rome à le servir un jour.

C'est un tableau de Tacite, poétiquement colorié. César paraît à l'instant où Caton toujours le même, dit de lui :

Je le redis encore et veux le publier,
De César en tout temps il faut se défier.

Il se justifie, sur les ménagements qu'on lui reproche, avec ce ton de grandeur qu'il a dans toute la pièce :

Je parle aux citoyens, je combats les guerriers.

Mais il avoue que les vétérans de Sylla sont des ennemis redoutables : ils sont sous un chef habile. Il demande les ordres du consul.

CICÉRON.

Les voici : que le Ciel m'entende et les couronne!
Vous avez mérité que Rome vous soupçonne.
Je veux laver l'affront dont vous êtes chargé.
Je veux qu'avec l'état votre honneur soit vengé.
Au salut des Romains je vous crois nécessaire.
Je vous connais, je sais ce que vous pouvez faire;
Je sais quels intérêts vous peuvent éblouir;
César veut commander, mais il ne peut trahir.
Vous êtes dangereux, vous êtes magnanime:
En me plaignant de vous, je vous dois mon estime.
Partez, justifiez l'honneur que je vous fais :
Le monde entier sur vous a les yeux désormais.
Secondez Pétréius, et délivrez l'empire ;
Méritez que Caton vous aime et vous admire.
Dans l'art des Scipions vous n'avez qu'un rival;
Nous avons des guerriers; il faut un général:
Vous l'êtes, c'est sur vous que mon espoir se fonde.
César, entre vos mains je mets le sort du monde.

CÉSAR, *en l'embrassant.*

Cicéron à César a dû se confier;
Je vais mourir, seigneur, ou vous justifier.

Il sort, et les dernières paroles du rôle de Caton sont celles-ci :

De son ambition vous allumez les flammes.

Celles de Cicéron, qui croit devoir à Caton de lui expliquer ses motifs, sont peut-être ce qu'il y a de plus admirable dans ce rôle, où il y a tant à admirer :

Va, c'est ainsi qu'on traite avec les grandes âmes.
Je l'enchaîne à l'état en me fiant à lui:
Ma générosité le rendra notre appui.
Apprends à distinguer l'ambitieux du traître :
S'il n'est pas vertueux ma voix le force à l'être.
Un courage indompté, dans le cœur des mortels,
Fait ou les grands héros ou les grands criminels.
Qui du crime à la terre a donné des exemples,
S'il eût aimé la gloire eût mérité des temples.
Catilina lui-même, à tant d'horreurs instruit,
Eût été Scipion, si je l'avais conduit.
Je réponds de César: il est l'appui de Rome.
J'y vois plus d'un Sylla, mais j'y vois un grand homme.

Cette scène si neuve et si bien conçue, ce choix que fait Cicéron, cette confiance aussi éclairée que magnanime, cette intelligence de deux grandes âmes séparées sur tout le reste, et se rencontrant dans l'amour de la gloire, sont des beautés supérieures qui soutiennent ce cinquième acte, et remplacent par l'admiration ce qui manque de mouvement et d'effet à l'action théâtrale; c'est le caractère général de la pièce. Cette scène nécessaire a pourtant un inconvénient inévitable dans la disposition du cinquième acte. L'intervalle d'un acte à l'autre, qui est ordinairement le temps où se livrent les combats, leur laisse une durée vraisemblable. Ici César rentre

vainqueur un moment après qu'il est sorti pour aller combattre, et la vraisemblance est un peu forcée. Rome triomphe, et Catilina est tombé sur un monceau de morts.

Romain, je le condamne, et soldat, je l'admire.

C'est le témoignage que lui rend César, et César mérite celui que lui rend Cicéron dans ces beaux vers qui finissent la pièce :

Tu n'as point démenti mes vœux et mon estime.
Va, conserve à jamais cet esprit magnanime :
Que Rome admire en toi son éternel soutien.
Grands dieux ! que ce héros soit toujours citoyen !
Dieux ! ne corrompez point cette âme généreuse,
Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse !

L'expression des caractères et des mœurs, la peinture du génie de Rome dégradée, et du génie naissant de César, le développement de la belle âme de Cicéron, l'éloquence de l'orateur qui a passé dans les vers du poète*, le sublime des sentiments et des pensées, auquel il ne manque qu'un siècle de plus pour inspirer la même vénération que celui de Corneille, feront compter *Rome sauvée* parmi les pièces qui, sans être les plus tragiques, soutiennent singulièrement la dignité de la tragédie, et la font goûter aux esprits les plus sévères et les plus élevés : peut-être même, pour la faire goûter au plus grand nombre ne manque-t-il que des acteurs.

* Voyez tome VIII, art. Cicéron, l'indication de plusieurs passages que Voltaire a imités des *Catilinaires*. H. P.

Observations sur le style de ROME SAUVÉE.

1 Quand *sa haine impuissante et sa colère vaine.*

Amas de mots et d'épithètes identiques.

2 Les soldats de Sylla, *de carnage altérés*,
Sortent de leur retraite, *aux meurtres préparés.*

Même défaut que ci-dessus, répétition d'idées et uniformité de tournures.

3 Ne me reprochez plus tous mes égarements,
D'une ardente jeunesse *impétueux enfants.*

Enflure de style : des *égarements* ne sauraient se personnifier, et ne sont point des *enfants.*

4 Si quelque rejeton de nos derniers tyrans
N'allumait en secret des feux plus dévorants.

Non-seulement ces figures sont incohérentes en elles-mêmes, puisqu'on ne sait ce que c'est qu'un *rejeton qui allume des feux*, mais elles n'ont aucun rapport avec celles qui précèdent. *Croit-on que Mallius arborât l'étendard de la guerre civile, s'il n'était soutenu par des mains plus puissantes* (que les siennes)? Cela s'entend, mais ne se lie nullement avec le *rejeton qui allume des feux ;* et *des feux plus dévorants* offre une idée comparative qui ne se rapporte à rien. Ce style réunit l'enflure et l'incorrection; mais heureusement il est rare dans l'auteur, et particulièrement dans cette pièce.

5 De plus cruels soucis, des chagrins plus pressants
Occupent mon courage *et règnent sur mes sens.*

Des chagrins et des soucis ne *règnent* point *sur les*

sens; ces sortes d'hémistiches oiseux sont d'ailleurs de véritables chevilles.

6 De son fier ascendant le dangereux empire.

Encore une redondance de mots; pléonasme et battologie.

7 Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encore l'éclat et la maturité.

Trop de mots, style lâche et prolixe, défaut d'autant plus remarquable ici, qu'en général cette pièce est une de celles que l'auteur a le plus fortement écrites, et avec le plus de soin.

8 Il avait une armée, et *j'en forme* aujourd'hui.

L'exactitude grammaticale exigerait *et j'en forme une :* c'est une faute.

9 Je ferai ce qu'*enfin* Sylla craignit de faire.

Il est clair que l'ordre des mots n'est pas celui des idées. L'auteur a voulu et a dû dire : *Je ferai enfin ce que Sylla craignit de faire.* Une transposition de ce genre n'est pas une hardiesse heureuse; c'est une négligence.

10 Je vois vos ennemis *expirants sous vos bras.*

Cet hémistiche n'est pas heureux.

11 Dans *ces* murs, *sous son* temple, *à ses* yeux, *sous ses* pas.

Accumulation de mots et de pronoms, qui blesse à la fois l'élégance et l'harmonie.

12 Que du sang des proscrits les *fatales* prémices
Consacrent *sous vos mains* ce redoutable jour.

Emphase et prolixité ; des *prémices* qui *consacrent un jour sous des mains*, forment une bien mauvaise phrase. Racine a dit :

Déjà coulait le sang, prémices du carnage.

La différence est grande.

13 Dans mon aveuglement, que ma raison déplore,
Ce reste de raison m'éclaire au moins encore.

Phrase inélégante.

14 C'est donc là ce grand cœur, *et* qui me fut soumis!

La conjonction *et* n'est que pour la mesure : c'est une cheville. Il n'en faut pas davantage pour gâter un vers.

15 Va, je l'arracherais*, sur mon front affermie.

Cette construction est une espèce de latinisme dans le goût de ceux de Racine ; c'est dire assez qu'il est poétique, et qu'il ne blesse aucune convenance de langage.

16 Je lui dispute tout, jusqu'à l'*amour de Rome*.

Le vers précédent indique que l'*amour de Rome* ne veut dire ici que l'*amour pour Rome*. Mais remarquons en passant que tel est, dans ces sortes de phrases, l'inconvénient de la particule *de*, que souvent elle est susceptible par elle-même du sens actif, et que, pour éviter l'amphibologie, il faut avoir soin de déterminer l'un ou l'autre. Ainsi dans ces vers de Racine :

Et nourrir dans son âme
Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

* La Couronne.

il n'y a pas à se méprendre; mais le second vers serait tout aussi bon dans le sens contraire, si l'on disait: *Il souffre*, sans se plaindre,

Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

C'est un avertissement pour ceux qui connaissent tout le prix de la clarté dans le style.

Section XIII. — *L'Orphelin de la Chine.*

Voltaire nous apprend qu'il conçut l'idée de cette pièce à la lecture de ces informes essais où l'art du théâtre, comme tous les autres arts, s'est arrêté chez les Chinois, qui, en les cultivant les premiers, n'ont eu que l'inutile avantage de l'antériorité, laissant à ceux qui les ont perfectionnés l'honneur réel de la supériorité. L'auteur de *l'Orphelin de la Chine* l'avait d'abord arrangé en trois actes; il s'obstina depuis à l'étendre jusqu'à cinq; et c'est, je crois, la première cause des défauts de cet ouvrage. Ceux qui ont assez étudié l'économie dramatique pour marquer dans un sujet les points principaux qui en déterminent la distribution naturelle, en aperçoivent trois dans *l'Orphelin:* la résolution prise par Zamti de livrer son fils à la place de celui de l'empereur, l'entrevue de Gengis et d'Idamé, qui amène l'aveu de ce généreux sacrifice, et la résolution désespérée des deux époux, que le dénouement doit suivre immédiatement. Quoique ce fond ne semble pas offrir beaucoup d'évènements, il y en aurait assez si le sujet était de nature à fonder un grand péril sur le caractère de Gengis, et un grand inté-

rêt sur son amour : dès lors le champ était ouvert aux développements de passion qui peuvent produire la terreur et la pitié, et soutenir la même situation sans la ressource des incidents. Mais l'objet principal de l'ouvrage commandait un autre plan : l'auteur voulait et devait nous représenter cet exemple unique dans les annales du monde, et qui fait tant d'honneur à celles des Chinois, l'exemple d'une nation conquérante qui se soumet aux lois de la nation conquise : tel devait être le dénouement de sa pièce ; et cette partie capitale dans son plan devait nécessairement assujettir toutes les autres. Dès lors il fallait que Gengis-Kan eût un caractère qui s'accordât, avec ce dénouement, et le rendît vraisemblable : il fallait qu'il se montrât supérieur à son peuple et à sa fortune par l'élévation de son âme et de ses idées. Ce ne pouvait plus être un destructeur féroce, un impitoyable tyran ; il devait avoir de la politique et de la générosité. Ce ne pouvait pas non plus être un amant forcené : occupé depuis cinq ans de la conquête de l'Orient, et n'ayant conservé de son ancien amour pour Idamé qu'un souvenir mêlé de ressentiment, le temps, l'absence, la guerre, l'ambition, la prodigieuse grandeur où il est parvenu, tout éloigne de lui ces excès d'emportement et d'ivresse qui n'appartiennent à l'amour que quand il règne sans partage. De ces convenances décisives pour un homme qui les connaissait aussi bien que Voltaire, il résultait que Gengis ne pouvait être ni assez tendre pour nous toucher, ni assez terrible pour nous effrayer. D'un autre côté, Zamti,

capable de sacrifier son fils pour sauver celui de son empereur, ne pouvait être qu'un homme respectable et cher à une épouse aussi vertueuse qu'Idamé. Elle avoue qu'autrefois elle a été flattée de l'hommage de Gengis lorsqu'il n'était que Témugin; mais elle n'a eu pour lui qu'un sentiment de préférence, qui aujourd'hui ne peut rien coûter à son devoir. Il s'ensuit qu'entre ces trois personnages l'amour ne saurait faire naître des émotions bien vives, et j'en conclus qu'il eût mieux valu ne pas le faire entrer dans la pièce: l'auteur pouvait s'en passer en se restreignant à trois actes; mais engagé à en faire cinq, il a suivi un plan qui lui fournissait peu de mouvements pour l'action, et qui en même temps arrêtait ceux de la passion. Il n'avait donc plus qu'une ressource, à la vérité toujours prête pour le grand écrivain, et impossible pour tout autre, la beauté des détails et des sentiments; et ce qu'il en a tiré lui fait d'autant plus d'honneur, qu'il avait plus de soixante ans, et que sa verve dramatique, loin de paraître appauvrie ou refroidie, n'a jamais été plus vive ni plus féconde. Elle a soutenu et racheté, autant qu'il était possible, les langueurs de l'action, mais pourtant n'a pu empêcher qu'on ne les sentît. Il n'y en aurait pas eu dans sa première division en trois actes; mais il y aurait aussi prodigué moins de beautés: lequel de ces deux plans était préférable, ou celui qui, plus resserré, ne laissait désirer rien, ou celui qui, plus étendu, offrait plus à la critique et à l'admiration? Cette question sera différemment décidée selon les différents goûts.

Ceux qui ne peuvent pas se résoudre à perdre de beaux vers (et cette faiblesse-là est bien pardonnable) ne pourront savoir mauvais gré à l'auteur d'avoir allongé sa marche, dût-elle paraître quelquefois lente et irrégulière. Le plus grand nombre, moins amoureux de la poésie, et plus attaché à l'effet de la scène, pourra souhaiter d'être ému davantage, dût-il avoir moins à admirer. Il peut y avoir un milieu entre ces deux opinions, et c'est peut-être celui-ci : si l'auteur n'eût fait que cette tragédie, et qu'il eût voulu y donner de son talent la plus grande idée que le sujet pût permettre, je crois qu'il aurait eu raison de la faire telle qu'elle est; rien n'était plus propre à faire connaître de quoi il était capable. Mais un homme qui a fait ses preuves, un maître, doit, ce me semble, préférer à tout la perfection de son art, et se mettre au-dessus de l'ambition hasardeuse d'étaler de brillantes ressources, qui sont plutôt glorieuses pour lui que suffisantes pour l'ouvrage. On sait gré à un jeune artiste de montrer ce qu'il peut : nous aimons en lui nos espérances; on exige d'un homme consommé qu'il fasse ce qu'il doit : nous attendons de lui des modèles.

C'en est un du moins que le rôle d'Idamé : Voltaire n'en a point fait de plus beau; il est intéressant et noble d'un bout à l'autre, et du plus grand pathétique au second et au troisième acte. Il est sans exemple que le talent tragique ait produit un rôle de cette force dans un poète sexagénaire; et c'est une des exceptions qui étaient réservées à Voltaire. Idamé est sans contredit la partie la plus intéres-

sante de la tragédie de *l'Orphelin*. Cet intérêt, fondé sur le péril de son fils et sur ses alarmes maternelles, est en effet celui qui domine dans la pièce, quoique intitulée *l'Orphelin de la Chine ;* mais c'est principalement dans les premiers actes, et il ne sera que trop facile de faire voir pourquoi il s'affaiblit ensuite extrêmement, et cesse même tout-à-fait depuis la fin du troisième acte jusqu'au cinquième, par une suite du plan que j'ai exposé, et par la malheureuse nécessité d'éloigner le dénouement.

Ce péril du fils d'Idamé ne commence pas avec la pièce, ni même celui de l'Orphelin. L'exposition, divisée en plusieurs scènes, moitié en dialogues, moitié en récits, n'annonce d'abord que la prise de Pékin par les lieutenants de Gengis, les dévastations et les cruautés des Tartares, le massacre de l'empereur et de toute sa famille, enfin toute cette ville immense, capitale de l'empire du Katay, réduite à l'esclavage. Tous ces faits, qui se passent au moment même où commence la pièce, racontés successivement, forment une peinture progressive de cette grande révolution, peinture qui devient encore plus frappante par le contraste des mœurs chinoises et tartares, des vainqueurs et des vaincus, tracées avec un éclat de couleur qui n'ôte rien à la fidélité, et qui couvre les traits négligés que des yeux sévères peuvent apercevoir dans ce tableau aussi neuf qu'imposant. Le lieu de la scène motive les récits qui se succèdent : elle est dans un palais des mandarins qui fait partie du palais impérial, et où le monarque, à l'approche des Tartares, avait renfermé ses

gens de loi, ses prêtres, avec leurs femmes et leurs enfants. C'est là qu'Idamé, femme du mandarin Zamti, s'entretient avec sa confidente Asséli, et lui apprend que ce fameux Gengis, la terreur de l'Orient, n'est autre que Témugin, un Tartare fugitif qui, banni de son pays, était venu cinq ans auparavant chercher un asyle dans cette même ville dont il vient de se rendre maître, et avait osé demander la main d'Idamé. Cette confidence amène ces détails de mœurs où nul poète n'a été aussi loin que Voltaire, et qu'il enrichit de ces idées philosophiques dont il a fait usage le premier, et qu'il n'a placées nulle part plus heureusement que dans cette pièce. Elles s'y présentaient d'elles-mêmes, puisqu'il s'agit d'un peuple chez qui l'autorité, les lois, la police, sont dans la main des lettrés, d'un peuple dont la sagesse a subjugué ses vainqueurs, quoique nous sachions aujourd'hui que cette sagesse, ces lois, ces lumières, fastueusement exagérées par la mauvaise foi ou la crédulité de nos philosophes modernes, n'en sont pas moins médiocres pour être anciennes, et que, si elles ont été adoptées par des Tartares, elles sont encore à une distance immense de l'étonnant degré de civilisation où le christianisme avait conduit l'Europe, sur-tout depuis trois siècles, comme l'a prouvé Montesquieu, d'accord avec tous les écrivains qui n'ont pas sacrifié leur raison au fanatisme de l'irréligion.

Asséli, au nom de Témugin, témoigne sa surprise :

Quoi! c'est lui dont les vœux vous furent adressés!
Quoi! c'est ce fugitif dont l'amour et l'hommage

A vos parents surpris parurent un outrage!
Lui qui traîne après lui tant de rois ses suivants,
Dont le nom seul impose au reste des vivants?

IDAMÉ.

C'est lui-même, Asséli : son superbe courage,
Sa future grandeur brillaient sur son visage.
Tout semblait, je l'avoue, esclave auprès de lui;
Et lorsque de la cour il mendiait l'appui,
Inconnu, fugitif, il ne parlait qu'en maître.
Il m'aimait, et mon cœur s'en applaudit peut-être :
Peut-être qu'en secret je tirais vanité
D'adoucir ce lion dans mes fers arrêté,
De plier à nos mœurs cette grandeur sauvage,
D'instruire à nos vertus son féroce courage,
Et de le rendre enfin, graces à ces liens,
Digne un jour d'être admis parmi nos citoyens.
Il eût servi l'état qu'il détruit par la guerre :
Un refus a produit les malheurs de la terre.
De nos peuples jaloux tu connais la fierté :
De nos arts, de nos lois l'auguste antiquité,
Une religion de tout temps épurée,
De cent siècles de gloire une suite avérée,
Tout nous interdisait dans nos préventions,
Une indigne alliance avec les nations.
Enfin un autre hymen, un plus saint nœud m'engage;
Le vertueux Zamti mérita mon suffrage.
Qui l'eût cru, dans ces temps de paix et de bonheur,
Qu'un Scythe méprisé serait notre vainqueur?
Voilà ce qui m'alarme et qui me désespère.
J'ai refusé sa main; je suis épouse et mère;
Il ne pardonne pas; il se vit outrager,
Et l'univers sait trop s'il aime à se venger.
Étrange destinée et revers incroyable!

Est-il possible, ô Dieu! que ce peuple innombrable
Sous le glaive du Scythe expire sans combats,
Comme de vils troupeaux que l'on mène au trépas!

Il n'y a pas ici un trait qui n'ait de la vérité et qui n'ait un dessein. Les hommes instruits y retrouvent ce que l'histoire et les voyageurs nous ont appris du caractère de ces peuples, qui ne sortant presque jamais de leur pays, et ne s'écartant point des coutumes de leurs ancêtres, ont toujours craint de s'allier avec les nations étrangères, ont toujours peu communiqué avec elles, et nous rendent encore si difficile tout accès dans leurs états et tout commerce entre eux et nous. Ce n'est pas là sans doute ce qu'on peut blâmer en eux : la turbulente et ambitieuse activité des Européens peut alarmer un peuple paisible; mais cet effroi même prouve la faiblesse de son gouvernement, et il faut qu'un empire si populeux et si puissant soit bien peu avancé dans la politique et dans les arts protecteurs, puisqu'il est obligé de repousser le commerce pour prévenir les dangers.

Ces vers, *Est-il possible*, etc., donnent l'idée la plus juste de la différence de force et de courage qu'en tout temps on a remarquée entre les Chinois et leurs voisins les Tartares orientaux, qui les ont assujettis deux fois et qui occupent encore le trône. Ce que dit Idamé du caractère de grandeur et de fierté naturel à Gengis, avant que la fortune l'eût justifié, l'élève déjà dans l'esprit du spectateur, et les desseins qu'Idamé avait sur lui en font attendre tout autre chose que la férocité d'un brigand. Il n'y

a qu'un hémistiche, peut-être amené par la rime, qui ne soit pas aussi vrai que tout le reste de ce morceau :

Tout nous interdisait, *dans nos préventions*,
Une indigne alliance avec les nations.

Les motifs énoncés dans les vers précédents, et qui fondent les principes qu'elle a reçus en naissant, ne lui permettent pas de les regarder comme des *préventions :* ils doivent être et sont en effet, dans tout le cours de la pièce, sacrés à ses yeux. Ce n'est donc pas elle qui parle ici ; c'est le poète, mais c'est aussi la seule fois : il n'y a pas une autre faute du même genre. Ce scrupule sur un hémistiche qui manque de vérité peut former un singulier contraste avec l'habitude établie d'entendre tous les jours des pièces où rien n'est si rare (en mettant même la diction à part) que des personnages qui parlent comme ils doivent parler : mais il peut en même temps donner une idée de la difficulté d'écrire une tragédie, puisqu'à chaque vers le poète doit avoir devant les yeux le personnage, le lieu de la scène, l'époque de l'action, les circonstances, tout ce qui précède et tout ce qui doit suivre, en sorte qu'il n'y ait pas un mot où rien de tout cela soit démenti. Voilà sans doute de quoi épouvanter; mais il faut qu'on se rassure : il y a un moyen très facile et très commun d'aplanir toutes ces difficultés : c'est de n'en pas connaître une seule, et de n'y songer même pas ; c'est le parti qu'on prend depuis long-temps quand on a ce qu'on appelle *du génie. Le génie*, comme

on sait, dédaigne toutes ces minuties que la raison appelle des convenances; et si j'étais dans le cas, dont je suis heureusement dispensé jusqu'ici, d'examiner quelques-unes de nos pièces écrites depuis douze ou quinze ans, et de faire voir que le plus souvent, sur mille vers, il n'y en a pas vingt que le bon sens voulût conserver, combien de nos nouveaux docteurs se récrieraient que ce sont là des *fautes heureuses*, des *fautes de génie*, puisqu'enfin ces pièces ont été applaudies, et que quelques-unes même le sont encore en attendant mieux ! Mais aussi Voltaire, aux yeux de ces mêmes juges, *n'a point de génie;* il n'en a donc point les privilèges, et c'est du moins ce qui autorise mon observation.

Idamé parle, dans cette première scène, de cet enfant des rois qui va bientôt nous occuper; elle ignore encore le sort de l'empereur et de son épouse.

Hélas! ce dernier fruit de leur foi conjugale,
Ce malheureux enfant à nos soins confié
Excite encor ma crainte ainsi que ma pitié.
Mon époux au palais porte un pied téméraire.
Une ombre de respect pour son saint ministère
Peut-être adoucira ces vainqueurs forcenés.
On dit que ces brigands, aux meurtres acharnés,
Qui remplissent de sang la terre intimidée,
Ont d'un Dieu cependant conservé quelque idée;
Tant la nature même, en toute nation,
Grava l'Être suprême et la religion.

C'est Voltaire qui a fait ces vers que rien ne l'obligeait à faire, puisqu'il n'était pas *dévot*. Cette espèce de liberté qu'on laissait à Zamti, en faveur

du ministère sacré qui l'attache aux autels, devait être motivée, et le sera encore tout à l'heure d'une manière plus positive; et cela était nécessaire pour justifier les démarches dont il va rendre compte. Il paraît, et Idamé l'interroge en tremblant :

Hélas ! qu'avez-vous vu ?

ZAMTI.

Ce que je tremble à dire:
Le malheur est au comble; il n'est plus, cet empire.
Sous le glaive étranger j'ai vu tout abattu.
De quoi nous a servi d'adorer la vertu ?
Nous étions vainement, dans une paix profonde,
Et les législateurs et l'exemple du monde.
Vainement par nos lois l'univers fut instruit:
La sagesse n'est rien, la force a tout détruit.
J'ai vu de ces brigands la horde hyperborée,
Par des fleuves de sang se frayant une entrée,
Sur les corps entassés de nos frères mourants,
Portant partout le glaive et les feux dévorants.
Ils pénètrent en foule à la demeure auguste
Où de tous les humains le plus grand, le plus juste,
D'un front majestueux attendait le trépas.
La reine évanouie était entre ses bras;
De leurs nombreux enfants ceux en qui le courage
Commençait vainement à croître avec leur âge,
Et qui pouvaient mourir les armes à la main,
Étaient déjà tombés sous le fer inhumain.
Il restait près de lui ceux dont la tendre enfance
N'avait que la faiblesse et des pleurs pour défense.
On les voyait encore autour de lui pressés,
Tremblants à ses genoux qu'ils tenaient embrassés.
J'entre par des détours inconnus au vulgaire;
J'approche en frémissant de ce malheureux père.

Je vois ces vils humains, ces monstres des déserts,
A notre auguste maître osant donner des fers,
Traîner dans son palais, d'une main sanguinaire,
Le père, les enfants et leur mourante mère.

IDAMÉ.

C'est donc là leur destin? quel changement, ô cieux!

ZAMTI.

Ce prince infortuné tourne vers moi les yeux;
Il m'appelle, il me dit, dans la langue sacrée,
Du conquérant tartare et du peuple ignorée:
Conserve au moins le jour au dernier de mes fils.
Jugez si mes serments et mon cœur l'ont promis;
Jugez de mon devoir quelle est la voix pressante.
J'ai senti ranimer ma force languissante;
J'ai revolé vers vous: les ravisseurs sanglants
Ont laissé le passage à mes pas chancelants;
Soit que, dans les fureurs de leur horrible joie,
Au pillage acharnés, occupés de leur proie,
Leur superbe mépris ait détourné les yeux;
Soit que cet ornement d'un ministre des cieux,
Ce symbole sacré du grand dieu que j'adore,
A la férocité puisse imposer encore;
Soit qu'enfin ce grand Dieu, dans ses profonds desseins
Pour sauver cet enfant qu'il a mis dans mes mains,
Sur leurs yeux *vigilants répandant* un nuage,
Ait égaré leur vue ou suspendu leur rage.

Ces tableaux de désolation semblent mettre en effet sous nos yeux le renversement d'un grand empire, et toutes les horreurs qui accompagnent une invasion de barbares dans un pays policé. Le serment qu'a fait Zamti à son empereur est un lien de plus qui l'attache à cet enfant, le dernier rejeton

de tant de rois. La *langue sacrée* dont il est ici question est encore une circonstance prise dans les mœurs : la langue des lettrés n'est point, à la Chine, celle du peuple. Il faut convenir que cet acte produit une illusion complète, et nous transporte au lieu de la scène. Le théâtre nous avait montré cent fois les Grecs et les Romains : c'était la première fois qu'on y voyait cette nation des Chinois que tant de singularités rendent intéressante pour notre curiosité, et qui l'est encore plus dans le moment d'une révolution, et placée en contraste avec un peuple de guerriers dont elle si différente. L'un et l'autre sont peints dans toute la pièce avec une égale vérité et une égale force de pinceau ; et pouvait-on ne pas voir avec plaisir ces richesses nouvelles que Voltaire apportait sur la scène ?

Étan, mandarin d'un ordre inférieur, vient annoncer la mort du monarque et la destruction de toute la famille impériale. Il ne reste aucun moyen de se dérober au vainqueur : l'enceinte où se passe l'action est investie de tous côtés, et bientôt paraît Octar, l'un des généraux de Gengis-Kan.

Esclaves, écoutez: que votre obéissance
Soit l'unique réponse aux ordres de ma voix!
Il reste encor un fils du dernier de vos rois;
C'est vous qui l'élevez: votre soin téméraire
Nourrit un ennemi dont il faut se défaire.
Je vous ordonne, au nom du vainqueur des humains,
De remettre aujourd'hui cet enfant dans mes mains.
Je vais l'attendre, allez, qu'on m'apporte ce gage.
Pour peu que vous tardiez, le sang et le carnage

Vont de mon maître encor signaler le courroux,
Et la destruction commencera par vous.
La nuit vient, le jour fuit; vous, avant qu'il finisse,
Si vous aimez la vie, allez, qu'on obéisse.

On commence à s'apercevoir, dès cette scène, que l'auteur a eu soin de gagner du temps. Ces mots, *je vais l'attendre, allez*, semblent faire entendre que le Tartare va demeurer là jusqu'à ce qu'on lui apporte la victime qu'il demande; et c'est en effet ce qu'il devrait faire. Il ne faut pas beaucoup de temps pour lui remettre cet enfant qui est nourri dans ce même lieu. Pourquoi donc s'éloigne-t-il? Pourquoi des soldats ne se font-ils pas conduire par Idamé et Zamti jusqu'à l'endroit où est cet Orphelin, qui ne doit pas être difficile à trouver? C'est la conduite que doivent naturellement tenir des guerriers tartares qui ont ordre de faire périr une victime d'état, et dont le premier devoir est de s'en assurer. Il semble au contraire que cet Octar veuille laisser à Idamé et à Zamti le temps et les moyens de le tromper.

Zamti envoie son épouse auprès de l'Orphelin; il reste avec Étan.

Écoute: cet empire est-il cher à tes yeux?
Reconnais-tu ce Dieu de la terre et des cieux,
Ce Dieu que sans mélange annonçaient nos ancêtres,
Méconnu par le bonze, insulté par nos maîtres?

La distinction établie entre la croyance d'un Dieu, qui est la religion des lettrés, et les superstitions des bonzes, qui adorent l'idole de Fò et la font adorer à la populace séduite, est exactement con-

forme à la vérité historique. Étan jure à Zamti l'obéissance et le secret, et reçoit de lui l'ordre de livrer au Tartare le propre fils de Zamti au lieu de l'orphelin. Ce dévouement terrible, qui n'étonnerait pas dans une république telle que Rome ou Sparte, peut étonner d'abord dans un état despostique, et cependant n'est point contraire aux mœurs. Le despotisme, à la Chine, a un caractère particulier; il est pour ainsi dire consacré par l'autorité paternelle qui s'y est jointe, et l'empereur est à la fois le maître et le père de ses sujets. Il est même d'usage de l'appeler de ce dernier nom, que quelquefois la douceur du gouvernement et des mœurs a justifié; et ce qui est beaucoup plus singulier, c'est que l'observation des formes légales se mêle au pouvoir absolu. Enfin, les annales de cet empire offrent peut-être autant d'exemples de l'héroïsme, du zèle et de la fidélité des sujets, que Rome et la Grèce peuvent offrir de traits de républicanisme. C'est ce que l'auteur de *l'Orphelin* a rappelé dans ces vers du quatrième acte:

De nos parents sur nous vous savez le pouvoir;
Du Dieu que nous servons ils sont la vive image:
Nous leur obéissons en tout temps, à tout âge.
Cet empire détruit, qui dut être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des serments: et s'il faut qu'il périsse,
Si le sort l'abandonne à vos heureux forfaits,
L'esprit qui l'anima ne périra jamais.

L'arrivée de Gengis-Kan est aussi annoncée dans

ces vers du premier acte, qui offrent en même temps les traits les plus caractéristiques sur les mœurs tartares :

On prétend que ce roi des fiers enfants du Nord,
Gengis-Kan, que le Ciel envoya pour détruire,
Dont les seuls lieutenants oppriment cet empire,
Dans nos murs autrefois inconnu, dédaigné,
Vient, toujours implacable et toujours indigné,
Consommer sa colère et venger son injure.
Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les tristes humains qu'enferment nos remparts.
Ils habitent des champs, des tentes et des chars;
Ils se croiraient gênés dans cette ville immense:
De nos arts, de nos lois la beauté les offense.
Ces brigands vont changer en d'éternels déserts
Les murs que si long-temps admira l'univers.

Cest pourtant ce que *ces brigands* ne firent point; et, quoique le poète ait raison, en faisant parler des Chinois, de leur donner pour les Tartares ce mépris qu'ils ont toujours eu pour toutes les autres nations, il n'est pas moins vrai que ces peuples de la Tartarie orientale, qui, sous Gengis et Tamerlan, conquirent deux fois une grande partie du globe, méritent à beaucoup d'égards d'être distingués de la plupart de ces hordes barbares et destructives qui étaient sorties long-temps auparavant des Palus-Méotides pour écraser l'empire romain. Mais ces considérations, qui peuvent trouver place ailleurs, m'éloigneraient trop de l'ouvrage qui nous occupe, et je reviens à *l'Orphelin*.

C'est au second acte que se trouve la scène la

plus pathétique. Les cruels desseins de Zamti contre son propre fils n'ont pu échapper à Idamé; et les Tartares, qui n'en voulaient qu'au sang des rois, n'ont pu résister aux cris d'une mère qui réclamait son enfant. Elle arrive hors d'elle-même, et la première expression de son désespoir est aussi tragique que la situation :

Qu'ai-je vu ? qu'a-t-on fait ? Barbare! est-il possible?
L'avez-vous commandé ce sacrifice horrible?
Non, je ne puis le croire, et le Ciel irrité
N'a point dans votre sein mis tant de cruauté.
Non, vous ne serez point plus dur et plus barbare
Que la loi du vainqueur et le fer du Tartare.
Vous pleurez, malheureux !

ZAMTI.

Ah! pleurez avec moi;
Mais avec moi songez à sauver votre roi.

IDAMÉ.

Que j'immole mon fils !

ZAMTI.

Telle est notre misère;
Vous êtes citoyenne avant que d'être mère.

IDAMÉ.

Quoi! sur toi la nature a si peu de pouvoir !

ZAMTI.

Elle n'en a que trop, mais moins que mon devoir ;
Et je dois plus au sang de mon malheureux maître
Qu'à cet enfant obscur à qui j'ai donné l'être.

IDAMÉ.

Non, je ne connais point cette horrible vertu.
J'ai vu nos murs en cendre, et ce trône abattu.

J'ai pleuré de nos rois les disgraces affreuses :
Mais par quelles fureurs encor plus douloureuses,
Veux-tu, de ton épouse avançant le trépas,
Livrer le sang d'un fils qu'on ne demande pas?
Ces rois ensevelis, disparus dans la poudre,
Sont-ils pour toi des dieux dont tu craignes la foudre?
A ces dieux impuissants, dans la tombe endormis,
As-tu fait le serment d'assassiner ton fils?
Hélas! grands et petits, et sujets, et monarques,
Distingués un moment par de frivoles marques,
Égaux par la nature, égaux par le malheur,
Tout mortel est chargé de sa propre douleur;
Sa peine lui suffit; et dans ce grand naufrage,
Rassembler nos débris, voilà notre partage.
Où serais-je, grand Dieu! si ma crédulité
Eût tombé dans le piège à mes pas présenté?
Auprès du fils des rois si j'étais demeurée,
La victime aux bourreaux allait être livrée;
Je cessais d'être mère, et le même couteau
Sur le corps de mon fils me plongeait au tombeau.
Graces à mon amour, inquiète, troublée,
A ce fatal berceau l'instinct m'a rappelée.
J'ai vu porter mon fils à nos cruels vainqueurs.
Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle.
J'en ai chargé soudain cette esclave fidèle,
Qui soutient de son lait ses misérables jours,
Ces jours qui périssaient sans moi, sans mon secours:
J'ai conservé le sang du fils et de la mère,
Et j'ose dire encor de son malheureux père.

Zamti ne peut s'empêcher de s'écrier :

Quoi! mon fils est vivant!

et ce mouvement de la nature, plus fort en lui que

tout son héroïsme, semble donner si pleinement raison à Idamé, que peut-être elle aurait pu le saisir avec plus de force, et s'en faire une arme puissante contre son époux; elle se contente de répondre :

Oui, rends graces au Ciel,
Malgré toi favorable à ton cœur paternel.
Repens-toi.

Il semble que ce cri de joie qui vient de sortir de l'âme de Zamti, et qui a été sa seule réponse à tous les reproches qu'il vient d'entendre, devait donner plus d'avantage à Idamé; et c'est, je crois, le seul endroit de cette belle scène où le dialogue laisse quelque chose à désirer. Zamti revient bientôt à ses devoirs de sujet et à l'intérêt de ses rois : Idamé reprend avec une véhémence qui soutient la progression de la scène :

De mes rois! va, te dis-je, ils n'ont rien à prétendre :
Je ne dois point mon sang en tribut à leur cendre.
Va, le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous,
Que ces noms si sacrés, et de père et d'époux.
La nature et l'hymen, voilà les lois premières,
Les devoirs, les liens des nations entières :
Ces lois viennent des dieux : le reste est des humains.
Ne me fais point haïr le sang des souverains.
Oui, sauvons l'Orphelin d'un vainqueur homicide;
Mais ne le sauvons pas au prix d'un parricide.
Que les jours de mon fils n'achètent point ses jours;
Loin de l'abandonner, je vole à son secours;
Je prends pitié de lui; prends pitié de toi-même,
De ton fils innocent, de sa mère qui t'aime.
Je ne menace plus : je tombe à tes genoux.

O père infortuné! cher et cruel époux,
Pour qui j'ai méprisé, tu t'en souviens peut-être,
Ce mortel qu'aujourd'hui le sort a fait ton maître,
Accorde-moi mon fils, accorde-moi ce sang
Que le plus pur amour a formé dans mon flanc,
Et ne résiste point au cri terrible et tendre
Qu'à tes sens désolés l'amour a fait entendre!

La tragédie n'a jamais été plus éloquente. La comparaison se présente ici naturellement entre cette scène et celle de Clytemnestre avec Agamemnon. Le fond de la situation est le même : c'est une mère qui défend la vie de son enfant contre un père qui se croit obligé de la sacrifier ; mais la différence des circonstances et des personnages a dû en mettre beaucoup dans l'exécution. Aussi les deux poètes ne se sont-ils pas rencontrés une seule fois. Le ton général et la marche des deux scènes, les sentiments, les pensées, tout diffère absolument. La cause de Zamti est beaucoup plus favorable que celle d'Agamemnon. Dans celui-ci l'intérêt de son ambition se mêle trop visiblement à celui des Grecs; et il a fallu l'art infini de Racine pour ménager cette nuance nécessaire et en sauver tout l'odieux. Le sacrifice de Zamti est pur : il est évident qu'il immole l'amour paternel au serment qu'il a fait à son empereur mourant, et au seul désir de conserver la dernière espérance d'un grand empire. Agamemnon, en exhortant sa fille à mourir pour la patrie, mêle aux sentiments d'un père affligé la dignité d'un roi, et d'un roi flatté de commander à tant de rois. Zamti n'a point les consolations de l'orgueil : ses combats sont

plus douloureux; il eût été trop cruel de le traiter avec autant de dureté et de violence que Clytemnestre traite son époux; et d'ailleurs Idamé ne ressemble pas plus à Clytemnestre qu'Agamemnon ne ressemble à Zamti. De cette diversité de circonstances essentielles, il s'ensuit qu'entre deux hommes qui savaient leur métier, l'une des deux scènes ne pouvait être en rien une imitation de l'autre, et que, dans une situation semblable, ce sont en effet deux productions également originales. L'altière et terrible Clytemnestre n'a pas le moindre ménagement pour son mari; elle l'accable des plus injurieux reproches, des plus amères invectives; et, dès qu'elle a pris la parole, il n'est pas même possible à Agamemnon d'opposer un seul mot à son emportement désespéré, ni d'empêcher qu'elle n'emmène sa fille de force et d'autorité. Idamé, élevée dans des mœurs plus douces, et qui a montré la réserve et la modestie conforme à ces mœurs, Idamé respecte la vertu et la douleur de son époux, même en s'opposant de toute la force d'une mère à un héroïsme qui lui paraît outré et inhumain; elle n'emploie pour sa défense que les droits de la nature. Ceux qui voient toujours comme un défaut dans les tragédies de Voltaire cette espèce de philosophie qui souvent y est une beauté, ont été jusqu'à blâmer ces beaux vers :

Hélas ! grands et petits, etc.

Ils n'ont pas vu que, si ces vers expriment des idées générales, le mérite en est d'autant plus grand, que l'application particulière a ici plus de force, et

que rien n'est plus beau que de tirer d'une vérité commune des vers de sentiment et de situation; c'est même une des beautés propres au genre dramatique. Ils n'ont pas fait plus de grace à ceux-ci :

La nature et l'hymen, etc.

et ils n'ont pas vu que ces vers sont tellement puisés dans la situation, que ces idées sont tellement inhérentes au sujet, qu'il n'était pas possible de n'en pas faire usage. Ils n'ont pas vu qu'Idamé parle à un sage, à un lettré, à un homme qui lui oppose ses devoirs de sujet, et son amour pour ses rois : et que peut-elle faire de mieux que de lui opposer ses devoirs de mère et son amour pour son fils, et d'attester les droits de la nature contre les sacrifices de la vertu ? C'est là vraiment le fond de sa cause; et s'il est des occasions où la patrie doit l'emporter sur tout, ce n'est pas à elle à en convenir. Des vérités générales deviennent donc personnelles dans sa bouche, et le poète a su leur ôter par la vivacité des tournures ce qu'elles ont d'abstrait et de sentencieux. C'est un art singulier et nouveau qui caractérise le talent de Voltaire; c'est un des mérites éminents de cette scène; et si l'on fait attention à cette double force de sentiment et de pensée, toutes deux soutenues et augmentées l'une par l'autre, à cette progression si nécessaire et si heureuse dans le pathétique, à ces mouvements rapides et multipliés, tels que ceux-ci :

Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare ! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle;

à ces derniers efforts de la tendresse maternelle et conjugale, qui finit par n'avoir plus que des larmes pour défense quand un long combat a épuisé ses forces :

Je ne menace plus : je tombe à tes genoux;

enfin à ce trait d'un art merveilleux, à cet endroit où Idamé rappelle à Zamti, comme en passant, qu'autrefois elle l'a préféré à ce même mortel à qui aujourd'hui il veut sacrifier le fruit de leur hymen, peut-être ne trouvera-t-on pas extraordinaire que, sans vouloir comparer une pièce aussi imparfaite que *l'Orphelin* à un ouvrage aussi achevé qu'*Iphigénie*, je trouve cette scène, prise à part, égale à celle de Clytemnestre pour l'éloquence, l'art et les mouvements. J'avoue que cet éloge est grand; égaler une des plus belles scènes de Racine, vaut peut-être une belle tragédie; mais aussi c'est de Voltaire qu'il s'agit, et sans doute celui qui a fait Mérope et Idamé a connu aussi bien l'expression de l'amour maternel que celui qui a fait Andromaque et Clytemnestre.

Ce n'est pas que je prétende que cette scène de *l'Orphelin* produise un intérêt aussi vivement senti que celle d'*Iphigénie*; non, et cette différence tient à celle du sujet et du plan, à ce principe de l'unité auquel tout est subordonné. Le péril d'Iphigénie fait le sujet de la pièce; c'est à son sort qu'est attaché celui de tous les personnages; elle est sous les yeux du spectateur. Ici le péril de cet enfant n'est qu'épisodique: on ne l'a point vu, on ne le verra

point; et bientôt cet intérêt va s'affaiblir beaucoup en se confondant avec d'autres intérêts qui diminueront le danger. C'est le vice de la fable irrégulièrement construite; mais cela n'ôte rien de l'admiration particulière que l'on doit à cette scène, qui dans son genre est au premier rang, et qui, composée à soixante ans, doit paraître une espèce de prodige.

Octar reparaît, et ne s'informe même pas pourquoi l'on a repris cet enfant qu'on avait d'abord livré. Il se contente d'ordonner de nouveau qu'on apporte la victime aux pieds de Gengis-Kan qui va venir, et il remet Idamé et Zamti sous la garde de ses soldats. L'entrée de Gengis-Kan étale toute la pompe du style oriental :

On a poussé trop loin le droit de ma conquête:
Que le glaive se cache, et que la mort s'arrête!
Je veux que les vaincus respirent désormais :
J'envoyai la terreur, et j'apporte la paix.
La mort du fils des rois suffit à ma vengeance.
Étouffons dans son sang la fatale semence
Des complots éternels et des rebellions
Qu'un fantôme de prince inspire aux nations.
Sa famille est éteinte; il vit, il doit la suivre.

C'était là le moment de demander si ses ordres étaient exécutés. Octar, qui en a été chargé, devait lui en rendre compte : aucun des deux n'en parle. Gengis distribue les commandements et les conquêtes; il s'entretient avec Octar de son élévation présente et de son ancien abaissement; il se rappelle ses prétentions sur Idamé et les refus qu'il a es-

suyés, de manière à faire voir qu'Idamé a laissé en lui des impressions qui ne sont point effacées; mais de l'Orphelin pas un mot. Osman, un autre des généraux de Gengis, supplée du moins à ce silence par le récit qu'il vient faire, récit plein de la plus vive expression:

La victime, seigneur, allait être égorgée;
Une garde autour d'elle était déjà rangée;
Mais un évènement que je n'attendais pas
Demande un nouvel ordre et suspend son trépas.
Une femme éperdue, et de larmes baignée,
Arrive, tend les bras à la garde indignée;
Et nous surprenant tous par ses cris forcenés:
Arrêtez, c'est mon fils que vous assassinez!
C'est mon fils; on vous trompe au choix de la victime.
Le désespoir affreux qui parle et qui l'anime,
Ses yeux, son front, sa voix, ses sanglots, ses clameurs,
Sa fureur intrépide au milieu de ses pleurs,
Tout semblait annoncer par ce grand caractère
Le cri de la nature et le cœur d'une mère.
Cependant son époux devant nous appelé,
Non moins éperdu qu'elle, et non moins accablé,
Mais sombre et recueilli dans sa douleur funeste:
De nos rois, a-t-il dit, voilà ce qui nous reste;
Frappez: voilà le sang que vous me demandez.
De larmes en parlant ses yeux sont inondés.
Cette femme à ces mots, d'un froid mortel saisie,
Long-temps sans mouvement, sans couleur et sans vie,
Ouvrant enfin ses yeux d'horreur appesantis,
Dès qu'elle a pu parler, a réclamé son fils.
Le mensonge n'a point des douleurs si sincères;
On ne versa jamais de larmes plus amères.

On doute, on examine; et je reviens confus,
Demander à vos pieds vos ordres absolus.

Gengis demande qu'elle est cette femme,
On dit qu'elle est unie
A l'un de ces lettrés que respectait l'Asie,
Qui, trop enorgueillis du faste de leurs lois,
Sur leur vain tribunal osaient braver cent rois.
Leur foule est innombrable; ils sont tous dans les chaînes.
Ils connaîtront enfin des lois plus souveraines.
Zamti, c'est là le nom de cet esclave altier
Qui veillait sur l'enfant qu'on doit sacrifier.

Toujours des peintures de mœurs. Cet incident était peut-être assez extraordinaire pour que Gengis fît amener devant lui cette femme et son époux; mais les délais étaient nécessaires au poète. Gengis commande seulement qu'on les interroge tous les deux; il sort, et sa sortie n'est pas plus motivée que sa venue. En effet, pourquoi vient-il dans cette retraite où il n'y a que des lettrés, des femmes et des enfants? Il semble que son entrée et l'appareil qui la suit devaient plus naturellement avoir lieu dans le palais impérial. Enfin, toute scène doit avoir un but relatif à l'action, et son entretien avec Octar n'en a aucun. Il commence le troisième acte par demander si l'on tire la vérité de la bouche du mandarin et de son épouse. On lui répond que tous deux persistent dans leurs déclarations contradictoires, mais que cette femme désolée demande à se jeter à ses pieds. Il y consent; et, dès qu'il a reconnu Idamé, il ne lui parle plus que d'elle-même. On amène Zamti, et bientôt Idamé est forcée de confesser la vérité;

ce morceau est un des plus beaux de la pièce. La fermeté de Zamti ne se dément point; il refuse de découvrir l'asyle où il a caché le fils de son roi : on a su dès le deuxième acte que c'est dans les tombeaux de ses pères. Il brave le pouvoir, les menaces de Gengis, qui le fait retirer ainsi qu'Idamé, et dit à celle-ci :

Allez, dis-je, Idamé; si jamais la clémence
Dans mon cœur malgré moi pouvait encore entrer,
Vous sentez quels affronts il faudrait réparer.

Ces vers font déjà pressentir que la pièce va changer d'objet, et que Gengis va jouer un rôle qui paraît un peu au-dessous de lui. Cet amour, qui n'est qu'un ressouvenir de cinq ans, pour une femme qu'il doit voir à une si grande distance et qui est mariée, est peu digne d'un conquérant tel que Gengis, et ne promet rien d'intéressant. Il va même avoir des inconvénients plus marqués, à mesure que Gengis s'y livrera davantage. Octar lui dit:

Quels ordres donnez-vous
Sur cet enfant des rois qu'on dérobe à nos coups?

GENGIS.

Aucun.

OCTAR.

Vous commandiez que notre vigilance
Aux mains d'Idamé même enlevât son enfance.

GENGIS.

Qu'on attende.

Oh! non : dans une tragédie l'on n'*attend* point sans de bonnes raisons; et où sont-elles? Il faut que

tout marche à l'évènement. Voltaire le savait mieux que personne, mais il voulait faire cinq actes.

OCTAR.

Voulez-vous de ses rois conserver ce qui reste?

GENGIS.

Je veux qu'Idamé vive; ordonne tout le reste.
Va la trouver..... Mais non, cher Octar, *hâte-toi*
De forcer son époux à fléchir sous ma loi.
C'est peu de cet enfant; c'est peu de son supplice;
Il faut bien qu'il me fasse un plus grand sacrifice.

OCTAR.

Lui?

GENGIS.

Sans doute, oui, lui-même.

OCTAR.

Et quel est votre espoir?

GENGIS.

De dompter Idamé, de l'aimer, de la voir,
D'être aimé de l'ingrate ou de me venger d'elle,
De la punir.... Tu vois *ma faiblesse nouvelle.*
Emporté malgré moi par de contraires vœux,
Je frémis, et j'ignore encore ce que je veux.

On ne peut guère finir plus faiblement un acte si vivement commencé, un troisième acte, celui où l'action doit être dans sa crise la plus forte. Gengis a grand tort de dire qu'*il ignore ce qu'il veut:* c'est le cas de répéter ce que j'ai dit ailleurs, que rien n'est si essentiel dans la fable dramatique que de savoir ce qu'on veut, parce que sans cela rien n'avance. Pyrrhus, dans *Andromaque*, sait très bien

ce qu'il veut; tout amoureux qu'il est, il dit formellement :

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector;

et sans cela l'on ne tremblerait point pour la mère et pour le fils. Ici tous les nœuds de l'intrigue sont relâchés au moment où il faudrait les resserrer davantage. Que peut-on craindre désormais pour l'Orphelin, pour le fils d'Idamé, quand Gengis ne veut donner *aucun ordre* contre eux, quand il ne parle que de *sa faiblesse nouvelle*, quand cette faiblesse va l'occuper très inutilement pendant tout le quatrième acte? Avec le caractère de modération qu'il a montré et l'amour qui le possède, on est trop sûr qu'il ne fera de mal à personne : plus de terreur, plus de pitié. C'est une autre pièce qui commence; il ne s'agit plus que de savoir ce qui arrivera de cet amour de Gengis, et malheureusement on n'en peut rien espérer ni rien craindre. Il ne reste que la curiosité qui attend le dénouement: et soutenue par la poésie des détails, elle nous porte, quoique avec langueur, jusqu'à ce dénouement qui est fort beau.

Dans cet état de stagnation, Gengis s'abandonne seul à ses pensées, ou s'entretient avec un confident. On lui dit encore que ses menaces n'ont produit aucun effet sur Zamti, qui n'est pas plus disposé à lui céder son épouse qu'à livrer l'Orphelin. Un despote violent ou un amant passionné pourrait s'irriter de cette résistance ; Gengis n'est ni l'un ni l'autre ; sa réponse est d'un conquérant qui a de la

grandeur dans l'âme et dans les idées : mais elle est d'un homme qu'il ne fallait pas faire amoureux, et il est très probable que cet amour n'a été imaginé que dans le second plan, et pour remplir les cinq actes.

Non, je ne reviens point encor de ma surprise.
Quels sont donc ces humains que mon bonheur maîtrise?
Quels sont ces sentiments qu'au fond de nos climats
Nous ignorions encore et ne soupçonnions pas?
A son roi qui n'est plus immolant la nature,
L'un voit périr son fils sans crainte et sans murmure;
L'autre pour son époux est prête à s'immoler;
Rien ne peut les fléchir, rien ne les fait trembler.
Que dis-je? si j'arrête une vue attentive
Sur cette nation désolée et captive,
Malgré moi je l'admire en lui donnant des fers.
Je vois que ses travaux ont instruit l'univers;
Je vois un peuple antique, industrieux, immense;
Ses rois sur la sagesse ont fondé leur puissance,
De leurs voisins soumis, heureux législateurs,
Gouvernant sans conquête et régnant par les mœurs.
Le Ciel ne nous donna que la force en partage;
Nos arts sont les combats, détruire est notre ouvrage.
Ah! de quoi m'ont servi tant de succès divers?
Quel fruit me revient-il des pleurs de l'univers?
Nous rougissons de sang le char de la victoire :
Peut-être qu'en effet il est une autre gloire.
Mon cœur est en secret jaloux de leurs vertus;
Et, vainqueur, je voudrais égaler les vaincus.

On ne peut guère faire des vers mieux pensés ni mieux écrits, et ils ont de plus le mérite de préparer le dénouement; mais il est tout aussi certain

que celui qui a tant d'admiration pour les vaincus n'est pas fort à redouter pour eux, et que ce même homme qui, en son absence, nous a donné tant d'alarmes pendant les premiers actes, semble n'être venu que pour nous rassurer.

La scène où il propose à Idamé le divorce, autorisé par les lois tartares, et met à ce prix la vie de l'Orphelin et de Zamti, est aussi bien faite qu'elle puisse l'être dans le plan donné. Il lui laisse la liberté de réfléchir sur cette proposition. Zamti vient lui en faire une bien différente : il veut se donner la mort pour laisser sa femme maîtresse d'épouser Gengis-Kan. On conçoit bien qu'elle n'accepte ni l'un ni l'autre parti : celui qu'elle prend, c'est de profiter de la liberté qu'on lui laisse, et de la connaissance qu'elle a des routes souterraines pratiquées dans les vastes tombeaux des rois, pour porter l'Orphelin à l'armée des Coréens, dont le camp communique à ces tombeaux, et dont l'approche a été annoncée dans les premiers actes. On apprend, à l'ouverture du cinquième, que la bataille s'est donnée, et que la victoire a laissé au pouvoir de Gengis-Kan les deux enfants, Idamé et Zamti. Ce dernier effort qu'ils ont tenté contre lui a irrité ses ressentiments ; il en déploie toute la violence dans une scène avec Idamé, où le vainqueur, menaçant et furieux, fait renaître l'intérêt avec le danger. Il semble prêt à frapper ces trois victimes, si le refus d'Idamé les condamne. Elle se jette à ses pieds, et lui demande pour la dernière grace de pouvoir encore une fois consulter son époux et lui parler en

liberté ; il y consent. La scène des deux époux est tragique.

IDAMÉ.

La mort la plus honteuse est ce qu'on te prépare.

ZAMTI.

Sans doute ; et j'attendais les ordres du barbare :
Ils ont tardé long-temps.

IDAMÉ.

Eh bien ! écoute-moi :
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un roi ?
Les taureaux aux autels tombent en sacrifice ;
Les criminels tremblants sont traînés au supplice :
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un maître attendre ici la mort ?
L'homme était-il donc né pour tant de dépendance ?
De nos voisins altiers imitons la constance.
De la nature humaine ils soutiennent les droits,
Vivent libres chez eux, et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie.
Le hardi Japonais n'attend pas qu'au cercueil
Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons enseigné ces braves insulaires :
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires ;
Sachons mourir comme eux.

ZAMTI.

Je t'approuve, et je crois
Que le malheur extrême est au-dessus des lois.
J'avais déjà conçu tes desseins magnanimes :
Mais seuls et désarmés, esclaves et victimes,
Courbés sous nos tyrans, nous attendons leurs coups.

IDAMÉ, *en tirant un poignard.*

Tiens, sois libre avec moi, frappe et délivre-nous !

ZAMTI.

Ciel !

IDAMÉ.

Déchire ce sein, ce cœur qu'on déshonore.
J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré :*
Enfonce dans ce cœur un bras moins égaré.
Immole avec courage une épouse fidèle ;
Tout couvert de son sang tombe et meurs auprès d'elle.
Qu'à mes derniers moments j'embrasse mon époux ;
Que le tyran le voie, et qu'il en soit jaloux !

Ce dernier trait est de la plus grande force.

ZAMTI.

Grace au ciel jusqu'au bout ta vertu persévère ;
Voilà de ton amour la marque la plus chère.
Digne épouse, reçois mes éternels adieux ;
Donne ce glaive, donne, et détourne les yeux.

IDAMÉ, *en lui donnant le poignard.*

Tiens, commence par moi ; tu le dois... tu balances !

ZAMTI.

Je ne puis.

IDAMÉ.

Je le veux.

ZAMTI.

Je frémis.

IDAMÉ.

Tu m'offenses.
Frappe, et tourne sur toi tes bras ensanglantés.

ZAMTI.

Eh bien ! imite-moi.

IDAMÉ, *lui saisissant le bras.*

Frappe, dis-je....

Gengis paraît tout-à-coup et leur arrache le fer que se disputaient leurs mains tremblantes. Il est frappé de ce spectacle; sa grande âme est émue de tant de courage et de tant de vertu; ils le pressent de prononcer leur arrêt.

Il va l'être, Madame, et vous allez l'apprendre.
Vous me rendiez justice, et je vais vous la rendre.
A peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu :
Tous deux je vous admire, et vous m'avez vaincu.
Je rougis, sur le trône où m'a mis la victoire,
D'être au-dessous de vous au milieu de ma gloire.
En vain par mes exploits j'ai su me signaler;
Vous m'avez avili : je veux vous égaler.
J'ignorais qu'un mortel pût se dompter lui-même;
Je l'apprends; je vous dois cette gloire suprême.
Jouissez de l'honneur d'avoir pu me changer.
Je viens vous réunir, je viens vous protéger,
Veillez, heureux époux, sur l'innocente vie
De l'enfant de vos rois que ma main vous confie;
Par le droit des combats j'en pouvais disposer;
Je vous remets ce droit dont j'allais abuser.
Croyez qu'à cet enfant, heureux dans sa misère,
Ainsi qu'à votre fils, je tiendrai lieu de père.
Vous verrez si l'on peut se fier à ma foi.
Je fus un conquérant, vous m'avez fait un roi.

(*à Zamti.*)

Soyez ici des lois l'interprète suprême;
Rendez leur ministère aussi saint que vous-même.
Enseignez la raison, la justice et les mœurs.
Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs;
Que la sagesse règne et préside au courage;

Triomphez de la force, elle vous doit hommage :
J'en donnerai l'exemple, et votre souverain
Se soumet à vos lois les armes à la main.

Sans doute un poète philosophe a eu quelque plaisir à tracer cette époque si glorieuse pour la sagesse et la raison, et il l'a peinte avec des traits sublimes. Ce vers,

Triomphez de la force, elle vous doit hommage,

est une bien belle réponse à celui-ci, que disait Zamti au premier acte :

La sagesse n'est rien ; la force a tout détruit.

Ce dénouement, si satisfaisant pour le spectateur, a contribué beaucoup à assurer le succès de cette tragédie, qui est mêlée de grands défauts et de grandes beautés. Quoique fort loin d'être du premier ordre, c'est une de celles où le talent de l'auteur a paru le plus original. Elle est richement semée de tous les brillants de la poésie, quoique au milieu de cette pompe la négligence se laisse voir quelquefois. Beaucoup de détails sont remarquables, non-seulement par leur nouveauté hardie, mais par la difficulté heureusement vaincue ; en voici un exemple. Voltaire a eu soin de faire contraster partout la férocité guerrière d'Octar avec la générosité de Gengis. Octar n'est point un confident ordinaire : le poète s'en est servi habilement pour représenter en lui les mœurs tartares que son plan l'obligeait d'adoucir dans le personnage de Gengis-Kan. Il ne pouvait offrir un trait plus fort et plus marqué de ces mœurs grossières que l'étonnement où est Octar

que son maître puisse faire un moment d'attention aux refus d'une captive : il ne conçoit seulement pas que Gengis puisse balancer à user des droits de la force. C'est certainement ce que devait dire Octar, et ce qui est de temps immémorial conforme aux mœurs de tout l'Orient; mais c'est ce qui était fort périlleux à exprimer dans une tragédie, et devant des spectateurs aussi délicats que des Français; rien n'est plus près du ridicule ou de l'odieux : ces sortes d'épreuves sont la gloire d'un grand écrivain.

Je n'appris qu'à combattre, à marcher sous vos lois.
Mes chars et mes coursiers, mes flèches, mon carquois;
Voilà mes passions et ma seule science;
Des caprices du cœur j'ai peu d'intelligence.
Je connais seulement la victoire et nos mœurs:
Les captives toujours ont suivi leurs vainqueurs.
Cette délicatesse, importune, étrangère,
Dément votre fortune et votre caractère.
Et qu'importe pour vous qu'une esclave de plus
Attende en gémissant vos ordres absolus ?

La réponse de Gengis n'était pas moins difficile ; elle a fourni à l'auteur des vers de la poésie la plus noble et la plus intéressante.

Qui connaît mieux que moi jusqu'où va ma puissance?
Je puis, je le sais trop, user de violence.
Mais quel bonheur honteux, cruel, empoisonné,
D'assujettir un cœur qui ne s'est point donné,
De ne voir en des yeux dont on sent les atteintes
Qu'un nuage de pleurs, et d'éternelles craintes,
Et de ne posséder, dans sa funeste ardeur,
Qu'une esclave tremblante à qui l'on fait horreur!

C'est certainement la première fois, depuis que le théâtre est épuré, qu'on a discuté de semblables idées dans une tragédie; et ce qui prouve l'art de l'auteur, c'est que la magie de son style les a tellement ennoblies, qu'on n'a pas fait même attention à ce qu'il avait risqué à les employer. En ce genre, le chef-d'œuvre de l'audace poétique est sans doute d'échapper aux yeux du plus grand nombre, comme ces édifices hardis dont la construction est au-dessus des procédés ordinaires : la multitude y passe sans se douter du péril que l'art a vaincu, et l'artiste s'y arrête pour admirer ce que le génie seul a pu oser.

*Observations sur le style de l'*ORPHELIN.

[1] Se peut-il qu'en ce temps de désolation, etc.

En général, il faut être fort sobre de ces sortes de mots de cinq syllabes, difficiles à bien placer dans nos vers, et particulièrement ceux qui finissent en *ion*. Ils sont très-rares dans Racine; mais sur-tout il ne sont pas faits pour le commencement d'une pièce, qui doit toujours être soigné et prévenir favorablement l'oreille du spectateur.

[2] Tandis que leurs sujets *tremblants de murmurer*....

Voilà un exemple de cette règle que j'ai rappelée ailleurs, et qui défend de décliner le participe présent d'un verbe quand il en régit un autre au moyen de la particule *de*. *Tremblant*, *ante*, est un adjectif verbal qui ne peut régir un verbe. Il fallait donc écrire *tremblant de murmurer*, et non pas *trem-*

blants. Mais cette faute, devenue aujourd'hui si commune partout, par une suite de l'ignorance presque générale de la langue, ne peut être attribuée ici qu'aux imprimeurs. Voltaire ne pouvait ignorer ni violer gratuitement une règle si essentielle.

[3] De nos honteux soldats *les alfanges* errantes,
A genoux, ont jeté leurs armes impuissantes !

Alfange est un vieux mot tiré de l'arabe, qui signifie *épée*. Voltaire, curieux apparemment de faire usage de ce mot étranger, parce qu'il est sonore, l'a détourné de son acception, et l'a employé pour *phalanges*, *bataillons*, etc. Il valait mieux ne pas s'en servir; mais il fit entendre pour la première fois dans cette même pièce un mot peu usité jusqu'alors, et qui a fait depuis une grande fortune : c'est celui de *hordes*, affecté originairement aux tribus errantes des Tartares. Ce mot était parfaitement à sa place dans l'*Orphelin*, et peut s'appliquer aussi à toute peuplade guerrière ou nomade : on en a fait depuis un abus ridicule en le mettant partout, même dans le langage familier, à la place de *tourbe*, qui serait le mot convenable. C'est ainsi que la multitude ignorante confond et dégrade les expressions réservées pour le style noble, qui en devient tous les jours plus difficile.

Voltaire est aussi le premier, ce me semble, qui ait hasardé de franciser l'adjectif latin *hyperboreus*, et d'en faire le mot *hyperborée* (*la horde hyperborée*), mot très nombreux et beaucoup plus commode pour la poésie que celui d'*hyperboréens*, qui était

seul en usage (peuples hyperboréens, pays hyperboréens).

4 Les vainqueurs fatigués dans nos murs asservis, etc.

Ces quatre vers ne font que répéter prolixement ce que le même personnage vient de dire un peu plus haut dans ces deux beaux vers :

Les vainqueurs ont parlé; l'esclavage en silence
Obéit à leur voix dans cette ville immense.

5 *Consommer sa colère* et venger son injure.

Consommer sa colère ne se dit pas plus que *consommer sa fureur*, qui a été relevé ailleurs.

6 Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les *tristes* humains qu'enferment ces remparts.

Cette épithète est ici à contre-sens. L'acteur qui parle compare ici la civilisation chinoise à la vie sauvage des Tartares, comme le prouve toute la suite de ce morceau. Ce n'est donc pas sous ce rapport que les Chinois peuvent être appelés génériquement de *tristes humains ;* et comment accorder cette expression avec ce qui est dit trois vers plus bas?

De nos arts, de nos lois la beauté les offense*.

Des peuples qui peuvent ainsi parler d'eux-mêmes et de leurs vainqueurs ne sont pas de *tristes humains*, quoiqu'ils soient opprimés dans le moment où l'on parle. L'auteur a manqué en cet endroit au juste rapport des idées : c'est le défaut le plus com-

* Les Tartares.

mun dans les mauvais poètes, et le plus rare dans les bons.

7 Chaque instant fait *éclore* une nouvelle *horreur*.

Une horreur qui *éclôt* me paraît une expression impardonnable.

8 . . . . . Et si dans mes alarmes,
Le Ciel me permettait d'abréger *un destin*
Nécessaire à mon fils, etc.

Un destin ne peut en aucune manière être ici le synonyme d'*une vie*. On dit très bien *une vie nécessaire à mon fils;* mais jamais une mère ne dira que *son destin est necessaire à son fils;* cette diction est trop négligée et trop vicieuse.

9 Après *l'atrocité de leur indigne sort.*

On ne peut dire l'*atrocité d'un sort*, comme on dirait l'*atrocité d'un traitement*, *d'un supplice*, *d'un procédé*, *etc.;* c'est que le mot d'*atrocité* suppose toujours une intention et une action, et le *sort* n'est rien de tout cela. *Indigne* est faible après *atrocité*.

10 J'entends trop cette voix si *fatale* et si chère.

La voix du sang est ici cruelle; elle n'est point *fatale;* et ce mot, si souvent vague, est répété dans deux pages jusqu'à satiété.

Je tremble malgré moi de son *fatal* retour.
. . . . . .
Aura-t-on consommé ce *fatal* sacrifice?
. . . . . .
Présent *fatal* peut-être.
. . . . . .
On a ravi son fils dans sa *fatale* absence.

Tant de répétitions prouvent la négligence; mais quelle force de poésie tragique dans la scène suivante!

[11] Hélas! la vérité si souvent est cruelle!
On l'aime, et les humains sont malheureux par elle.

Il fallait s'arrêter au premier vers qui s'échappe de l'âme, et où la maxime est en sentiment : le second est une réflexion froide, et même fausse. Il n'est pas vrai qu'en général les hommes aiment tant la vérité; et pourtant ce n'est pas la vérité qui fait jamais le malheur des hommes : c'est l'erreur et l'ignorance.

[12] Où *mon front* avili *n'osa lever les yeux.*

On critiqua beaucoup ce vers dans la nouveauté; et quoique l'auteur se soit obstiné à ne pas le changer, je crois qu'on avait raison. Ce n'est pas qu'il ne soit physiquement vrai que le mouvement des sourcils qui fait lever les yeux ne dépende en partie du front : l'idée n'est donc pas fausse; mais l'expression paraît affectée, précisément parce que dans la pensée nous ne séparons guère ce mouvement des yeux de celui du front, et que par conséquent il y a une sorte d'affectation à dire qu'*un front lève les yeux*, tandis que dans le fait c'est le même mouvement de l'âme qui fait lever ou baisser à la fois les yeux et le front; et c'est ce mouvement moral que le poète doit exprimer. Ce détail est un peu long, je le sais; mais il est nécessaire quand il s'agit de démêler la finesse des rapports qui font qu'une expression est bonne ou mauvaise. Il en ré-

sulte cette conséquence essentielle, que le goût n'est point une chose arbitraire. Quand ce vers fit murmurer le public, peu de personnes auraient pu motiver le murmure. La saine critique et la connaissance de l'art consistent à démontrer ce que les hommes rassemblés ont senti par instinct, et ce que l'ignorance et l'esprit sophistique ne sont que trop portés à nier.

13 Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Inversion dure et forcée, étrangère au génie de notre langue. Observez, comme principe général, que l'inversion, dont le but est de varier notre versification sans dénaturer les procédés du langage, est naturelle au nôtre dans le régime direct, et qu'elle y répugne dans le régime indirect, quand il y a concours des deux particules *de* et *à*. Ainsi l'on dira très bien :

Je n'ai pu de mon fils envisager la mort.

mais l'on aura tort de dire :

Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Pourquoi ? C'est que l'inversion est en quelque sorte double. Non-seulement vous mettez la particule relative *de* avant *la mort* qui doit la régir, mais vous la mettez avant une autre particule qui doit naturellement la précéder, avant *à ;* l'oreille alors est trop déroutée. En voulez-vous la preuve ? c'est que vous direz sans aucun embarras :

A la mort de mon fils je n'ai pu consentir.

Vous n'avez fait ici que mettre le régime avant le

verbe, ce que notre poésie permet; mais dans aucun cas vous ne direz :

De mon fils à la mort, etc.

parce que le déplacement des deux particules forme inévitablement une équivoque; ce qui devient sensible, par exemple, dans ce vers de Voltaire :

A peine *de* la cour j'entrai *dans la* carrière.

Il veut dire : *A peine j'entrai dans la carrière de la cour;* mais qu'arrive-t-il? C'est qu'il n'eût pas construit sa phrase autrement, s'il eût voulu dire que, *sortant de la cour, j'entrai dans la carrière*, etc.; et par le dérangement des deux particules son vers présente en effet ce dernier sens, suivant les principes de notre construction : aussi je ne me rappelle pas qu'il y ait dans Racine un seul exemple de cette espèce d'inversion, elle est très rare dans Boileau; et Voltaire lui-même, qui se permet tout, ne se l'est pas permise souvent.

14 Cruel ! *qui m'aurait dit que j'aurais* par vos coups...

Qui m'aurait dit que j'aurais n'est pas exact. *Qui m'aurait dit que je dusse perdre*, ou *que je perdrais*, etc.; telle est la construction régulière, parce qu'elle doit exprimer un futur conditionnel.

15 . . . . . Son âme eut sur la mienne,
Et sur mon caractère, et sur ma volonté,
Un empire plus sûr et plus illimité, etc.

Redondance de mots, phrase prolixe et traînante. On supprime ces vers au théâtre, et l'on y substitue :

Son âme trop long-temps a régné sur la mienne;

Je tremble que mon cœur aujourd'hui s'en souvienne.
Voilà ce qui tantôt, etc.

Cette correction, qui sans doute est de quelque ami de l'auteur, est fort bonne.

16 . . . . . Et je ne puis *comprendre*
Dans vos yeux interdits ce que je dois attendre.

Je ne puis comprendre dans vos yeux ce que je dois attendre, ne me paraît pas une phrase française.

17 *J'ai pris dans l'horreur même où je suis parvenue*
Une force nouvelle, etc.

Les exemples de cet abus du mot d'*horreur* sont sans nombre dans Voltaire. Quelles phrases que celles-ci : *Prendre une force dans l'horreur*, et *parvenir à une horreur !*

18 *Éteignez* dans mon sang votre *inhumanité.*

On ne peut en aucun sens *éteindre l'inhumanité.* On n'*éteint* que ce qui offre des rapports avec l'éclat, le feu, la lumière, etc.

19 . . . . Quel *soin* m'abaisse et me *transporte !*

Mauvais assemblage de mots; un *soin* peut *abaisser*, mais il ne *transporte* pas; et ce n'est pas d'un *soin* qu'il s'agit ici.

20 J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré.*

Mal affermie, *mal assuré*, négligence et battologie.

SECTION XIV. — TANCRÈDE.

L'aventure d'Ariodant et de Genèvre dans le poëme de l'Arioste, traitée depuis sous une autre forme dans un roman très agréable de madame de Fontaine, intitulé *la Comtesse de Savoie*, a fourni à Voltaire le sujet de *Tancrède*. J'entends par le sujet, l'idée principale, l'idée mère, qui dans toute espèce de drame est si décisive pour l'intérêt et le succès : celle-ci était une des plus heureuses dont le génie dramatique pût s'emparer. C'est un amant qui combat pour sauver l'honneur et la vie de sa maîtresse, en même temps qu'il la croit coupable de la plus odieuse infidélité. C'est là tout ce que Voltaire a pris à l'Arioste; il a d'ailleurs inventé tout le reste; mais cela seul était tout pour le génie. Caractères, fable, développements, tout devient facile pour lui quand il est sûr du fonds qu'il a dans les mains : rien ne le prouve mieux que *Tancrède*. Je ferai voir que l'auteur, vivement frappé du grand intérêt dont ce sujet était susceptible, a vaincu les plus étonnantes difficultés que jamais un poëte tragique ait eues à combattre; et, ce qui arrive toujours au talent supérieur, il s'est élevé d'autant plus haut, qu'il lui avait fallu, pour prendre son essor, partir de plus loin et surmonter plus d'obstacles.

Un ouvrage de théâtre conçu hardiment est souvent une espèce de problème à résoudre : voici celui de *Tancrède*. Il faut trouver le moyen de fonder l'intérêt de cinq actes uniquement sur l'amour, et cependant les deux amants ne pourront se voir et se

parler qu'un seul moment au quatrième acte, entourés de témoins, et comme étrangers et inconnus l'un à l'autre. Sans cette condition, il n'y a point de pièce; et quoiqu'elle soit toute d'amour, il est de l'essence du sujet que les deux amants ne puissent s'expliquer qu'à la dernière scène. Cette espèce de problème dramatique paraît d'abord insoluble; comment occuper toujours de la passion réciproque de deux personnages sans les faire paraître ensemble? Il n'y a aucun exemple d'une pareille intrigue, parce que, dans quelque situation qu'on les suppose, quel que soit l'objet qui les occupe, ou l'erreur qui les divise, c'est toujours lorsqu'ils sont en scène l'un avec l'autre que leur amour produit le plus d'effet sur le spectateur; et l'intérêt des scènes où ils sont séparés tient même à celui des scènes où on les a réunis. Il ne suffit pas qu'ils parlent l'un de l'autre; ce qu'on désire le plus, c'est de les entendre se parler l'un à l'autre. Ce désir est dans la nature; et de quelque manière que l'amour soit malheureux, ou repoussé, ou combattu, ou jaloux, ou trompé, dans toutes les pièces où il domine, il met souvent en scène les deux personnages qu'il occupe, dans celles même où la vérité n'est reconnue qu'au dénouement. Dans *Zaïre*, par exemple, Orosmane est très souvent près de sa maîtresse, et c'est entre eux que l'amour se montre sous toutes les formes possibles. Le grand effet de *Tancrède* est fondé, comme celui de *Zaïre*, sur une fatale méprise; Voltaire, qui avait reconnu combien ce ressort était puissant, ne demandait pas mieux que de l'employer une seconde

fois, et la fable de l'Arioste le lui offrait. Mais il est démontré en rigueur que c'était sous les deux conditions que je viens d'exposer, les plus faciles du monde dans un récit épique, les plus onéreuses dans une action théâtrale. Ce ne sont point ici des combinaisons gratuites, imaginées pour relever le mérite d'un auteur; on va voir que c'est le fait tout simple, et je puis d'avance en ajouter un autre qui l'appuie et que je tiens de Voltaire lui-même : c'est que dans l'espace de trois ans il renonça et revint trois fois à *Tancrède*, et ne l'exécuta qu'après l'avoir cru long-temps impraticable.

Quel est le nœud de l'intrigue ? N'est-ce pas l'erreur où est Tancrède, qui croit et doit croire que la lettre qu'Aménaïde a écrite pour lui s'adressait à Solamir ? Mais quelque trompeuses apparences qui puissent l'abuser, dès qu'Aménaïde pourra lui parler, sa justification est si facile, la vérité a tant de force par elle-même, et en aura tant dans sa bouche, qu'il sera bientôt convaincu de son innocence ; et la pièce est finie. Voilà la première pensée qui a dû se présenter à Voltaire, et qui se présenterait nécessairement à tout poète tragique un peu instruit de son art; il faut avouer qu'elle est effrayante. Donner à l'amante des raisons pour ne pas dire la vérité à son amant, était impossible; c'eût été faire *Zaïre* une seconde fois; et de plus ce qui est très plausible dans la situation de Zaïre, qui ne sait pas qu'Orosmane croit avoir en main la preuve d'une trahison, serait inadmissible dans la situation d'Aménaïde, qui, sachant qu'elle est publiquement ac-

cusée, ne doit avoir rien de plus pressé que de se justifier. Quel parti prendre? S'ils se voient, tout est infailliblement éclairci; et, dès que tout s'éclaircit, le dénouement est tout près, et, ce qu'il y a de pis, un dénouement sans effet; car qu'est-ce, dans une tragédie, qu'une erreur de jalousie qui ne produit qu'une explication? Il faut donc de toute nécessité faire en sorte qu'ils ne se voient point, ou, s'ils se voient un moment, que ce soit sans pouvoir s'entendre ni s'expliquer, et que la jalousie ait eu le temps de faire tout le mal qu'elle peut faire avant que la vérité ait pu se manifester. Une machine entière de cinq actes a été construite pour ce seul dessein. Nous allons voir combien il a fallu y faire entrer de ressorts, et combien de dextérité pour les accorder et en soutenir le jeu pendant toute la pièce. C'est, de toutes les tragédies de Voltaire, celle dont la contexture m'a toujours paru le plus artistement travaillée.

D'abord, pour ce qui regarde les moyens de fonder l'erreur de Tancrède, l'Arioste n'a pu lui rien fournir; ceux du poète Italien conviennent à la nature de son ouvrage; un tragique anglais ou espagnol aurait pu se les approprier sans scrupule; mais nous, chez qui la tragédie est essentiellement noble, nous ne les supporterions que dans une comédie. Si l'on nous présentait un amant qui croit voir sa maîtresse, dans un rendez-vous de nuit, faire monter un homme à son balcon et l'introduire dans sa chambre, tandis que c'est en effet une suivante qui a pris les habits et l'appartement de sa maîtresse, nous

renverrions cet *imbroglio* à l'opéra comique. Je ne m'étonne pas qu'on ait voulu de nos jours réconcilier la sévérité de nos principes avec de si misérables moyens, et y rabaisser la dignité de la tragédie. Comme ils sont aussi faciles que grossiers, ils sont à la portée de tout le monde; et quand on ne s'y rend pas plus difficile, on a bientôt fait une intrigue. Celle de Voltaire a dû coûter un peu plus; et, quoique composée d'un assez grand nombre de faits, tout est noble, clair et intéressant.

Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'*Orlando* est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation qu'il a de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'idée et l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène; et c'en est une aussi que nous avons à Voltaire, d'avoir exécuté cette idée avec tant de succès. Il a donc placé son action au commencement du onzième siècle, lorsque les mœurs de la chevalerie étaient en vigueur; il l'a placée à Syracuse, dans une république, dans un des états qui faisaient partie de cette île, alors partagée en différentes dominations; et ces diverses puissances ennemies l'une de l'autre, les factions qui les déchiraient, l'opposition de mœurs et de croyance qui les séparait, chacun de ces objets entre pour quelque chose dans les vues qui dirigeaient le plan que je vais exposer.

Argire et Orbassan sont les chefs des deux maisons les plus puissantes de Syracuse, et depuis long-temps rivales. Il y a quelques années que celle d'Orbassan a prévalu : les troubles civils, causés par cette riva-

lité, ont forcé Argire de s'éloigner pour un temps de sa patrie; et alors il a pris le parti d'envoyer sa femme, avec sa fille Aménaïde à Bysance, à la cour de l'empereur grec, pour mettre en sûreté ce qu'il avait de plus cher, en attendant des temps meilleurs. La fortune a changé; Argire est rentré dans sa patrie et dans ses biens, dans tous les honneurs du premier rang; il a fait revenir près de lui sa fille, dont la mère était morte à Bysance. Mais affaibli par l'âge, et ne pouvant plus soutenir les fatigues du commandement, dans une ville menacée d'un côté par les empereurs grecs qui en réclamaient la souveraineté, et de l'autre, par les Arabes musulmans qui voulaient joindre Syracuse aux autres possessions qu'ils avaient dans la Sicile, il a consenti à un accord qui semble concilier tous les intérêts et remplir tous les vœux des citoyens. Il a cédé le commandement à Orbassan, qui est dans la force de l'âge, et en même temps il l'a choisi pour être l'époux d'Aménaïde. La fille d'Argire, lorsqu'elle croissait à la cour de Bysance, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, y a fixé les regards de deux guerriers célèbres qui s'y trouvaient en même temps. L'un est Solamir, un chef de ces Arabes que l'on appelait Maures, et qui depuis, commandant leur armée en Sicile, a fait proposer la paix aux Syracusains, en y mettant pour condition qu'on lui donnerait Aménaïde en mariage. L'autre est Tancrède, chevalier d'origine française, et descendant d'un Coucy qui s'était autrefois établi à Syracuse. Les enfants de ce Coucy étaient parvenus à une assez grande élévation pour exciter la ja-

lousie des nationaux, et toute la famille avait été bannie par un décret du sénat. Le jeune Tancrède, à l'exemple de tant de gentilshommes aventuriers qui allaient chercher la fortune partout où leur courage pouvait la leur procurer, s'était attaché au service des empereurs grecs, et s'y était distingué au point qu'ils lui étaient redevables de la conquête du pays que l'on nommait alors Illyrie, aujourd'hui la Dalmatie. Entre ces deux rivaux, le cœur d'Aménaïde s'était décidé pour Tancrède. Sa mère, au lit de la mort, avait approuvé leur amour et reçu le serment qu'ils se faisaient de se donner la foi conjugale. Mais il avait fallu obéir aux ordres d'un père qui rappelait sa fille, et laisser Tancrède à Bysance, pour revenir près d'Argire, qui, étant fort loin de soupçonner qu'Aménaïde ait donné son cœur à un banni, croit pouvoir disposer de sa main en faveur d'Orbassan. Tels sont les faits de l'avant-scène; ils sont tous successivement exposés dans le premier acte, et particulièrement dans la première scène, qui a essuyé beaucoup de critiques, parce qu'on n'en a pas saisi le dessein. Cette scène représente un conseil des principaux chevaliers qui composent le sénat de Syracuse; et comme il n'y est question que de porter contre Tancrède un arrêt de proscription, et de renouveler dans toute sa rigueur la loi qui condamne à la mort tout citoyen qui entretiendrait des relations secrètes avec les ennemis de l'état; comme cette ouverture de pièce ne présente point un de ces grands objets de délibération qu'un tel appareil semble annoncer; comme enfin tout ce

qui s'y traite dans un dialogue assez long et dans un style assez faible pouvait être dit en fort peu de mots dans une exposition ordinaire, tout le monde s'est récrié sur l'inutilité et la froideur de cette scène d'apparat, qui ne tient pas ce qu'elle promet; mais il est permis, dans un premier acte, de songer moins à un effet qu'on peut différer qu'à l'importance des fondements qu'il faut établir; on doit savoir gré à l'auteur, de ce conseil, où il a solidement posé les bases principales sur lesquelles il voulait asseoir sa fable. Sans doute il lui était fort aisé de dire en quatre vers que Tancrède était proscrit dans Syracuse pour avoir servi les Césars de Byzance; il ne lui en fallait pas plus pour faire mention de la peine de mort décernée contre ceux qui auraient commerce avec les Maures ou avec les Grecs. Mais Voltaire connaissait également le théâtre et les spectateurs; il savait qu'il était dangereux de confier à quelques instants d'une attention souvent distraite des notions capitales, qui, servant de motif et d'appui à des scènes décisives et fort éloignées de l'exposition, entraînaient la chute de ces scènes, si un seul des détails de l'exposition échappait à la mémoire du spectateur. Il a voulu y graver ce qu'il était essentiel de retenir, et le mettre d'abord en action, même longuement afin qu'ensuite on l'eût toujours présent à l'esprit. La solennité d'un conseil commande une attention particulière que n'attire pas toujours le dialogue rapide des scènes d'une autre espèce. L'auteur a donc voulu que l'on fût bien positivement instruit de tout ce qui concerne la pros-

cription de Tancrède et les dispositions du sénat de Syracuse à son égard. Il fait dire à Orbassan :

De quel droit les Français, *portant partout leurs pas*,
Se sont-ils établis dans nos riches climats?
De quel droit un Coucy vint-il dans Syracuse,
Des rives de la Seine aux bords de l'Aréthuse?

. . . . . .

Tancrède, un rejeton de ce sang dangereux,
Des murs de Syracuse éloigné dès l'enfance,
A servi, nous dit-on, les Césars de Bysance.
Il est fier, outragé, sans doute valeureux;
Il doit haïr nos lois; il cherche la vengeance.
Tout Français est à craindre: on voit même en nos jours
Trois simples écuyers, sans bien et sans secours,
Sortis des flancs glacés de l'humide Neustrie,
Aux champs Apuliens se faire une patrie,
Et n'ayant pour tout droit que celui des combats,
Chasser les possesseurs et fonder des états.
Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dévore;
Et nos champs, malheureux par leur fécondité,
Appellent l'avarice et la rapacité
Des brigands du midi, du nord et de l'aurore.
Nous devons nous défendre ensemble et nous venger.
J'ai vu plus d'une fois Syracuse trahie ;
Maintenons cette loi que rien ne doit changer.
Elle condamne à perdre et l'honneur et la vie
Quiconque entretiendrait avec nos ennemis
Un commerce secret, fatal à son pays.
A l'infidélité l'indulgence encourage :
On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge.
Venise ne fonda sa fière autorité
Que sur la défiance et la sévérité.
Imitons sa sagesse en perdant les coupables.

Lorédan, un autre membre du conseil, approuve et motive encore *cette sévérité*

Vengeresse des lois et de la liberté.
Pour détruire l'Espagne il a suffi d'un traître;
Il en fut parmi nous; chaque jour en voit naître.
Mettons un frein terrible à l'infidélité;
Au salut de l'état que toute pitié cède.
Combattons Solamir, et proscrivons Tancrède.
Tancrède, né d'un sang parmi nous détesté,
Est plus à craindre encor pour notre liberté.

Nous voilà donc bien avertis que Tancrède est perdu s'il reparaît dans une ville où il est regardé comme un ennemi de l'état, et où il vient d'être solennellement proscrit. Il n'en fallait pas moins pour justifier à nos yeux la conduite d'Aménaïde, quand nous la verrons au quatrième acte, dans le moment où elle se jette aux pieds de son libérateur, ne pas oser le nommer, parce qu'il est environné de ces mêmes chevaliers que nous avons vus prononcer l'arrêt de sa condamnation. De même, quand la lettre d'Aménaïde aura été saisie entre les mains de l'esclave arrêté près du camp de Solamir, nous nous rappellerons le décret rigoureux que nous venons d'entendre contre toute personne convaincue d'une correspondance de cette espèce; et ce vers,

On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge,

nous fera comprendre qu'il n'y a point de grace à espérer pour Aménaïde.

Mais comment l'auteur est-il venu à bout de faire croire que la lettre, qui est en effet pour Tancrède, s'adresse à Solamir? Par un assemblage de circons-

tances toutes également naturelles et vraisemblables, et préparées aussi dans ce même conseil qui sert à tout. Cest là que Lorédan a dit :

Quelle honte en effet dans nos jours déplorables,
Que Solamir, un Maure, un chef des musulmans,
Dans la Sicile encore ait tant de partisans!
Que partout dans cette île et guerrière et chrétienne,
Que même parmi nous Solamir entretienne
Des sujets corrompus, vendus à ses bienfaits;
Tantôt chez les Césars occupé de nous nuire,
Tantôt dans Syracuse ayant su s'introduire,
Nous préparant la guerre et nous offrant la paix,
Et pour nous désunir soigneux de nous séduire!
Un sexe dangereux, dont les faibles esprits
D'un peuple encor plus faible attirent les hommages,
Toujours des nouveautés et des héros épris,
A ce Maure imposant prodigua ses suffrages.
Combien de citoyens aujourd'hui prévenus
Pour ces arts séduisants que l'Arabe cultive,
Arts trop pernicieux dont l'éclat les captive,
A nos vrais chevaliers noblement inconnus.

Je n'examine pas encore si tous ces vers sont assez élégamment tournés, s'ils ne ressemblent pas à de la prose. Il suffit pour le moment qu'ils nous apprennent que l'arabe Solamir a beaucoup de partisans jusque dans Syracuse ; qu'il s'est même introduit dans cette ville lorsqu' il y négociait la paix ; que par conséquent Aménaïde a pu le voir ; que les arts et la galanterie des Arabes plaisent d'autant plus aux femmes de Sicile, qu'ils contrastent davantage avec la grossièreté des mœurs et l'ignorance altière dont les chevaliers chrétiens font parade ; et si nous

voyons Aménaïde éprise de Tancrède, nous le concevrons d'autant mieux que ce chevalier, élevé à Byzance, a dû prendre des mœurs et des habitudes toutes différentes dans une cour alors la plus polie de l'Europe. Ainsi toutes les notions que l'on nous donne concourent à motiver les faits, les passions, les erreurs que la pièce doit mettre sous nos yeux.

L'amour a bientôt ramené Tancrède à la suite d'Aménaïde ; il est revenu secrètement en Sicile ; un esclave d'Aménaïde a vu son amant dans Messine ; et c'est dans le moment où elle est le plus occupée de l'espérance et des moyens de revoir ce qu'elle aime, que son père lui ordonne d'épouser Orbassan. Le caractère de fermeté et d'énergie que le poète lui a donné était nécessaire à son plan, et il a su y adapter les circonstances qui devaient ajouter à la vraisemblance de ce caractère et de la conduite qui en est l'effet. La cour des empereurs grecs a dû accoutumer Aménaïde à des mœurs moins sévères et moins dures que celles de Syracuse; elle-même dit à son père, en s'excusant de résister à ses ordres :

Je sais que dans les cours mon sexe plus flatté
Dans votre république a moins de liberté.
A Bysance on le sert : ici la loi plus dure
Veut de l'obéissance et défend le murmure.

En arrivant dans sa patrie, elle a trouvé les grands soulevés contre ce même Tancrède, qui est le premier choix de son cœur ; elle est indignée des violences et des injustices où l'on se porte contre un héros dont ailleurs elle a vu les exploits couronnés ;

la gloire de Tancrède lui en devient plus chère, et l'envie qui le poursuit lui en paraît plus odieuse. Ces sentiments sont non-seulement naturels, ils ont même une noblesse intéressante qui excuse suffisamment la résistance qu'Aménaïde oppose à son père, mais avec tous les ménagements respectueux qui sont dus à l'autorité paternelle. Il lui est permis de conserver de l'éloignement pour les anciens ennemis de sa famille, pour cet Orbassan qui fut long-temps l'oppresseur d'Argire; il lui est permis d'attester, même en gardant son secret, que Tancrède, qu'elle a vu à Bysance, a pour Argire des sentiments bien différents; ainsi toutes les bienséances sont observées. Elle demande au moins un délai; elle l'obtient; elle en profite pour écrire à Tancrède et l'appeler à son secours; mais elle a soin de ne pas mettre son nom sur la lettre, et cette précaution est dictée par les circonstances; de plus, un nom est inutile dans une lettre portée par un homme de confiance, par ce même esclave de qui elle a su que Tancrède était à Messine.

Pour y aller, il fallait passer près du camp de de Solamir, qui est dans le voisinage de Syracuse; c'est là que l'esclave est arrêté par des soldats syracusains. Ce serviteur fidèle autant que brave, sentant toute l'importance du message dont il est chargé, et qui peut perdre sa maîtresse, se défend en désespéré. Il est tué; on saisit la lettre; on y trouve ces mots :

Puissiez-vous, reconnu, chéri dans Syracuse,
Régner dans nos états ainsi que dans mon cœur!

Personne ne sait que Tancrède est en Sicile, l'amour de Solamir pour Aménaïde a éclaté; il a demandé sa main ; c'est près de son camp que l'esclave a été arrêté. Combien de raisons pour croire que la lettre ne peut s'adresser qu'à lui ! Tous ces indices sont frappants, sont rassemblés et fondés avec beaucoup d'adresse ; et les indices qui, dans la jurisprudence des tribunaux, ont quelquefois conduit à la mort des innocents dont la condamnation ne fut du moins qu'une erreur funeste, n'ont pas toujours eu autant de vraisemblance.

Dans les premières représentations, conformes à la pièce imprimée, qui avait paru auparavant, Argire laissait condamner sa fille sans même l'interroger ni l'entendre. Cette précipitation contre nature n'était pas excusable; elle excita de longs murmures. L'auteur, averti par ses amis, sentit cette faute, et la corrigea très-heureusement. La scène substituée est tout ce qu'elle doit être, et le dialogue en est excellent. Aménaïde reconnaît et avoue sa lettre; sa sentence de mort est bientôt rendue; le malheureux Argire ne peut s'opposer à la loi de l'état; il ne peut que gémir, et il gémit d'autant plus qu'Aménaïde ne lui a témoigné aucun repentir. Quand il lui a dit:

Qu'as-tu fait?

elle a répondu :

Mon devoir. Aviez-vous fait le vôtre?

Tous les chevaliers partagent la douleur et l'indignation de ce père infortuné. L'un d'eux s'écrie :

Quel est le chevalier
Qui daignera jamais, suivant l'antique usage,
Pour ce coupable objet signaler son courage,
Et hasarder sa gloire à la justifier?

Ils s'éloignent tous; et au moment où l'on conduit Aménaïde en prison, Orbassan fait retirer ses soldats, et lui propose d'être son défenseur. Il veut oublier ou ignorer tout, pourvu qu'elle consente à lui faire le serment de l'aimer et de lui être fidèle.

Prononcez, mon cœur s'ouvre, et mon bras est armé.
Je puis mourir pour vous; mais je dois être aimé.

Je n'ai jamais remarqué que cette scène fît un mauvais effet au théâtre. La proposition d'Orbassan est conforme au caractère qu'il a montré, qui est noble, quoique dur; et la réponse d'Aménaïde est d'une franchise généreuse. Après lui avoir exprimé toute sa reconnaissance, elle lui dit :

Je ne vous trahis point: je n'avais rien promis.
Mon âme envers la vôtre est assez criminelle:
Sachez qu'elle est ingrate et non pas infidèle.
Je ne peux vous aimer; je ne peux à ce prix
Accepter un combat pour ma cause entrepris.
. . . . . .
Je ne veux (pardonnez à ce triste langage)
De vous pour mon époux, ni pour mon chevalier.

Si ce langage est *triste* pour Orbassan, nous en savons gré à celle qui le tient : elle acquiert de nouveaux droits sur nous par son courage et par l'élévation de ses sentiments, quand elle aime mieux mourir pour Tancrède que de vivre pour Orbas-

san. Sous ce point de vue, la scène ne mérite que des éloges; mais la démarche d'Orbassan est-elle bien motivée? est-elle conséquente? est-elle assez analogue au dessein général de la pièce? C'est une opinion que je vais énoncer, et non pas un jugement : je n'affirme point que cette scène soit un défaut; je vais dire seulement pourquoi j'eusse mieux aimé qu'Orbassan ne fît point cette proposition.

D'abord ce ne peut pas être l'amour qui l'y engage; il a déclaré à peu près qu'il n'en avait point pour Aménaïde : il regarde l'amour comme une faiblesse qui est au-dessous d'un guerrier. Il a dit au au vieil Argire :

Ce cœur, que la patrie appelle aux champs de Mars,
Ne sait point soupirer au milieu des hasards.
Mon hymen a pour but l'honneur de vous complaire,
Notre union naissante à tous deux nécessaire,
La splendeur de l'état, votre intérêt, le mien ;
Devant de tels objets l'amour a peu de charmes.

Argire lui a même reproché, et avec raison, cet excès de sévérité, fait pour déplaire à une jeune personne :

J'estime en un soldat cette mâle fierté;
Mais la franchise plaît, et non l'austérité.
J'espère que bientôt ma chère Aménaïde,
Pourra fléchir en vous ce courage rigide.
C'est peu d'être un guerrier : la modeste douceur
Donne un prix aux vertus et sied à la valeur.
Vous sentez que ma fille, au sortir de l'enfance,

Par sa mère élevée à la cour de Bysance,
Pourrait s'effaroucher de ce sévère accueil,
Qui tient de la rudesse et ressemble à l'orgueil.
Pardonnez aux avis d'un vieillard et d'un père.

Le poète a très bien fait d'établir un contraste entre Orbassan et Tancrède; et ce contraste, qui est tout à l'avantage du dernier, est exprimé ici avec des nuances qui ont autant d'intérêt que de délicatesse. Mais si ce n'est pas l'amour qui arme le bras d'Orbassan en faveur d'une femme qui doit être à ses yeux si évidemment coupable, pourquoi ne veut-il combattre qu'avec la promesse d'être aimé? Pourquoi même énonce-t-il cette prétention, peu conforme à la fierté dont il se pique, et qui doit paraître un peu étrange après la lettre d'Aménaïde? Dira-t-on qu'Orbassan était amoureux sans vouloir en convenir? Quelques vers sembleraient l'indiquer :

Je vous donnais ma main, je vous avais choisie;
Peut-être l'amour même avait dicté ce choix.
Je ne sais si mon cœur s'en souviendrait encore,
Ou s'il est indigné d'avoir connu ses lois;
Mais il ne peut souffrir ce qui le déshonore.
Je ne veut point penser qu'Orbassan soit trahi
Pour un chef étranger, pour un chef ennemi,
Pour un de ces tyrans que notre culte abhorre :
Ce crime est trop indigne, il est trop inouï;
Et pour vous, pour l'état, et sur-tout pour ma gloire,
Je veux fermer les yeux, et prétends ne rien croire.
Syracuse aujourd'hui voit en moi votre époux;
Ce titre me suffit; je me respecte en vous.

Cette dernière raison paraît au moins la plus forte; c'est celle qui est décisive pour lui. Mais alors, quelque sentiment que lui montre Aménaïde, il doit combattre, non pas pour elle, mais pour son propre honneur qu'il croit compromis. Pourquoi donc l'abandonne-t-il à sa destinée dès qu'elle a répondu qu'elle ne pouvait l'aimer? Elle a beau lui dire qu'elle ne veut point de lui pour son chevalier, il doit s'intéresser en dépit d'elle à l'honneur d'une femme qui devait être son épouse. Enfin (et cette dernière considération me paraît la plus importante) Orbassan doit périr au quatrième acte : il n'était pas nécessaire de le rendre odieux, je l'avoue; mais pourquoi lui prêter inutilement un dessein généreux et une action qui ressemble un peu à celle de Tancrède? Ne valait-il pas mieux que cet exemple de magnanimité fût unique dans la pièce, et réservé pour celui qui en est le héros? C'est une question que je propose aux amateurs éclairés, et le seul scrupule que m'ait laissé le plan de cette tragédie, d'ailleurs si bien conçu dans toutes ses parties.

Peut-être l'auteur n'a-t-il imaginé cette scène que pour remplir son second acte; mais je ne pense pas qu'il en eût besoin. Il avait assez de la condamnation d'Aménaïde; et ces deux premiers actes paraissent toujours un peu longs, parce qu'on attend impatiemment Tancrède. Certainement la marche de la pièce serait beaucoup plus vive, s'il avait pu ouvrir le second acte; mais au moins l'auteur a su nous en occuper sans cesse par les beaux mouve-

ments de passion dont il a rempli le rôle d'Aménaïde dès le premier acte :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage !
C'est le sort d'un héros d'être persécuté :
Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Elle apprend à Fanie que Tancrède est dans Messine.

FANIE.

Est-il vrai? Juste cieux !
Et cet indigne hymen est formé sous ses yeux !

AMÉNAÏDE.

Il ne le sera pas... Non, Fanie; et peut-être
Mes oppresseurs et moi nous n'aurons plus qu'un maître.
Viens... je t'apprendrai tout... mais il faut tout oser;
Le joug est trop honteux, ma main doit le briser.
La persécution enhardit ma faiblesse.
Le trahir est un crime, obéir est bassesse.
S'il vient, c'est pour moi seule, et je l'ai mérité :
Et moi, timide esclave, à son tyran promise,
Victime malheureuse indignement soumise,
Je mettrais mon devoir dans l'infidélité !
Non, l'amour à mon sexe inspire le courage.
C'est à moi de hâter ce fortuné retour;
Et s'il est des dangers que ma crainte envisage,
Ces dangers me sont chers, ils naissent de l'amour.

Au second acte, quand la lettre est partie, elle montre autant de confiance que Fanie veut lui inspirer d'alarmes :

Le Ciel jusqu'à présent semble veiller sur moi;
Il ramène Tancrède, et tu veux que je tremble !

FANIE.

Hélas! qu'en d'autres lieux sa bonté vous rassemble!
La haine et l'intérêt s'arment trop contre lui :
Tout son parti se tait; qui sera son appui?

AMÉNAÏDE.

Sa gloire. Qu'il se montre, il deviendra le maître.
Un héros qu'on opprime attendrit tout les cœurs;
Il les anime tous quand il vient à paraître.

FANIE.

Son rival est à craindre.

AMENAÏDE.

Ah! combats ces terreurs,
Et ne m'en donne point; souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers moments;
Que Tancrède est à moi; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux et sur nos sentiments.
Hélas! nous regrettions cette île si funeste;
Dans le sein de la gloire et des murs des Césars,
Vers ces champs trop aimés, qu'aujourd'hui je déteste,
Nous tournions tristement nos avides regards.
J'étais loin de penser que le sort qui m'obsède
Me gardât pour époux l'oppresseur de Tancrède,
Et que j'aurais pour dot l'exécrable présent
Des biens qu'un ravisseur enlève à mon amant.
Il faut l'instruire au moins d'une telle injustice;
Qu'il apprenne de moi sa perte et mon supplice,
Qu'il hâte son retour et défende ses droits.
Pour venger un héros je fais ce que je dois,
Ah! si je le pouvais, j'en ferais davantage.
J'aime, je crains un père et respecte son âge;
Mais je voudrais armer nos peuples soulevés
Contre cet Orbassan qui nous a captivés.

D'un brave chevalier sa conduite est indigne.
Intéressé, cruel, il prétend à l'honneur,
Il croit d'un peuple libre être le protecteur!
Il ordonne ma honte, et mon père la signe!
Et je dois la subir, et je dois me livrer
Au maître impérieux qui pense m'honorer!
Hélas! dans Syracuse on hait la tyrannie;
Mais la plus exécrable et la plus impunie
Est celle qui commande et la haine et l'amour,
Et qui veut nous forcer de changer en un jour.
Le sort en est jeté.

FANIE.

Vous aviez paru craindre.

AMENAÏDE.

Je ne crains plus.

FANIE.

On dit qu'un arrêt redouté
Contre Tancrède même est aujourd'hui porté;
Il y va de la vie à qui le veut enfreindre.

AMÉNAÏDE.

Je le sais, mon esprit en fut épouvanté;
Mais l'amour est bien faible alors qu'il est timide.
J'adore, tu le sais, un héros intrépide:
Comme lui je dois l'être.

FANIE.

Une loi de rigueur
Contre vous, après tout, serait-elle écoutée?
Pour effrayer le peuple elle paraît dictée.

AMÉNAÏDE.

Elle attaque Tancrède; elle me fait horreur.
Que cette loi jalouse est digne de nos maîtres!
Ce n'était point ainsi que ses braves ancêtres,
Ces généreux Français, ces illustres vainqueurs.

Subjuguaient l'Italie et conquéraient des cœurs.
On aimait leur franchise, on redoutait leurs armes.
Les soupçons n'entraient point dans leurs esprits altiers.
L'honneur avait uni tous ces grands chevaliers;
Chez les seuls ennemis il portaient les alarmes;
Et le peuple, amoureux de leur autorité,
Combattait pour leur gloire et pour sa liberté.
Ils abaissaient les Grecs, ils triomphaient du Maure.
Aujourd'hui je ne vois qu'un sénat ombrageux,
Toujours en défiance et toujours orageux,
Qui lui-même se craint, et que le peuple abhorre.
Je ne sais si mon cœur est trop plein de ses feux;
Trop de prévention peut-être me possède;
Mais je ne puis souffrir ce qui n'est pas Tancrède.

Cet enthousiasme se communique au spectateur, et Tancrède a déjà pour lui le double intérêt de la persécution qu'il éprouve, et de l'amour qu'il inspire à une âme aussi tendre, aussi fière que celle d'Aménaïde.

Il paraît enfin; et la chevalerie semble entrer avec lui sur le théâtre, dont l'appareil réveille en nous toutes les idées que notre imagination attache à ces mœurs à la fois galantes et guerrières, si propres à la poésie, et que celle de Voltaire a rendues si brillantes et si théâtrales :

Vous, qu'on suspende ici mes chiffres effacés;
Aux fureurs des partis qu'ils ne soient plus en butte.
Que mes armes sans faste, emblême des douleurs,
Telles que je les porte au milieu des batailles,
Ce simple bouclier, ce casque sans couleurs,
Soient attachés sans pompe à ces tristes murailles.
Conservez ma devise; elle est chère à mon cœur;

Elle a dans les combats soutenu ma vaillance;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance;
Les mots en sont sacrés : c'est *l'amour et l'honneur.*

Ce coloris pur et vrai produit plus d'illusion que les armures et les devises que la décoration représente.

C'est un des anciens serviteurs de sa famille, un brave soldat qui l'a reçu dans un fort voisin de la ville, où il a son poste, et qui l'amène sur la place d'armes où les chevaliers ont coutume de se rassembler. Tancrède vient se présenter comme un guerrier qui, sans se faire connaître, veut combattre avec eux contre les musulmans. Aldamon (c'est le nom de ce soldat qui a servi en Orient sous Tancrède) n'est point encore instruit de tout ce qui vient de se passer dans Syracuse; et cette ignorance, que le poste où il était rend suffisamment probable, était nécessaire pour graduer les atteintes cruelles que Tancrède va recevoir. Aménaïde l'occupe tout entier; c'est pour elle qu'il a tout quitté. Il envoie Aldamon au palais d'Argire, pour chercher les moyens de se procurer une entrevue avec Aménaïde; il est plein d'amour et d'espérance. Le retour d'Aldamon et les affreuses nouvelles qu'il apporte produisent une révolution terrible, aussi imprévue pour lui qu'attendue par le spectateur. Chaque mot est un coup de poignard; et l'art du poète a tellement disposé tout ce qui précède, que les douleurs entrent successivement dans l'âme du héros à mesure qu'il arrache de la bouche d'Aldamon des détails qui lui coûtent

à raconter, et qui accroissent par degrés l'horreur de la situation de Tancrède. Le poète a été encore plus loin, et a trouvé le moyen de la suspendre, et de donner à Tancrède un moment d'espérance, pour le livrer ensuite au dernier excès du désespoir. Il a pris ce moyen, non-seulement dans l'amour, qui cherche toujours à se flatter, mais dans l'âme franche et loyale de Tancrède, dans l'entière confiance qu'il doit avoir aux vertus et à la fidélité d'Aménaïde. Ainsi, quoi que lui dise Aldamon de cette funeste aventure qui n'est que trop publique, Tancrède ne peut se résoudre à le croire, et répond par ces vers que Voltaire n'a pas faits sans quelque retour sur lui-même :

Écoute, je connais l'envie et l'imposture.
Eh! quel cœur généreux échappe à leur injure?
Proscrit dès mon berceau, nourri dans le malheur,
Moi toujours éprouvé, moi qui suis mon ouvrage,
Qui d'états en états ai porté mon courage,
Qui partout de l'envie ai senti la fureur;
Depuis que je suis né, j'ai vu la calomnie
Exhaler les venins de sa bouche impunie,
Chez les républicains comme à la cour des rois.
Argire fut long-temps accusé par sa voix;
Il souffrit comme moi : cher ami, je m'abuse,
Ou ce monstre odieux règne dans Syracuse.
Ses serpents sont nourris de ces mortels poisons
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.
De l'esprit de parti je sais quelle est la rage;
L'auguste Aménaïde en éprouve l'outrage.
Entrons; je veux la voir, l'entendre et m'éclairer.

Alors Aldamon est obligé d'achever, et de lui ap-

prendre qu'elle est dans les fers et va être traînée au supplice. Quel mot et quelle idée pour un amant! Il s'écrie :

Crois-moi, ce sacrifice,
Cet horrible attentat ne sachèvera pas.

Mais il voit paraître un vieillard qui sort d'un temple; c'est Argire; et c'est ici que Tancrède va recevoir le dernier coup, celui auquel il ne résistera pas. Il aborde Argire, et en quels termes! Quelle intéressante réunion de toutes les bienséances dans un moment si douloureux! Il s'agit de demander à ce malheureux père, à cet Argire lui-même, s'il est vrai que sa fille ait mérité la mort :

Noble Argire, excusez un de ces chevaliers
Qui, contre le croissant déployant leur bannière,
Dans de si saints combats vont chercher des lauriers.
Vous voyez le moins grand de ces dignes guerriers.
Je venais.... Pardonnez, dans l'état où vous êtes,
Si je mêle à vos pleurs mes larmes indiscrètes.

ARGIRE.

Ah! vous êtes le seul qui m'osiez consoler;
Tout le reste me fuit, ou cherche à m'accabler.
Vous-même, pardonnez à mon désordre extrême.
A qui parlé-je? hélas!

TANCRÈDE.

Je suis un étranger,
Plein de respect pour vous, touché comme vous-même,
Honteux et frémissant de vous interroger;
Malheureux comme vous.... Ah! par pitié.... de grâce,
Une seconde fois excusez tant d'audace.
Est-il vrai?... Votre fille!... Est-il possible?...

Cette manière d'interroger est parfaite : Tancrède ne doit pas avoir la force d'en dire davantage :

Hélas !
Il est trop vrai : bientôt on la mène au trépas.

TANCRÈDE.

Elle est coupable ?

ARGIRE.

Elle est la honte de son père.

TANCRÈDE.

Votre fille !... Seigneur, nourri loin de ces lieux,
Je pensais, sur le bruit de son nom glorieux,
Que, si la vertu même habitait sur la terre,
Le cœur d'Aménaïde était son sanctuaire.
Elle est coupable !

S'il pouvait rester quelque doute quand un père, dans la plus profonde désolation, reconnaît que sa fille est justement condamnée, ce qu'il ajoute est un dernier complément de preuve qui, d'après les mœurs de ce temps, est peut-être plus fort que tout le reste.

. . . . . Nul chevalier ne cherche à la défendre.
Ils ont en gémissant signé l'arrêt mortel ;
Et malgré notre usage antique et solennel,
Si vanté dans l'Europe et si cher au courage,
De défendre en champ clos le sexe qu'on outrage,
Celle qui fut ma fille à mes yeux va périr,
Sans trouver un guerrier qui l'ose secourir.
Ma douleur s'en accroît, ma honte s'en augmente ;
Tout frémit, tout se tait, aucun ne se présente.

J'étais à la première représentation de *Tancrède*, il y a bien des années, et j'étais bien jeune : je n'ai

jamais oublié le prodigieux effet que produisit dans toute l'assemblée le moment où l'acteur unique qui ne jouait pas Tancrède, mais qui l'était, sortant de son accablement à ces derniers mots, *aucun ne se présente*, comme saisi d'un transport involontaire, serrant dans ses mains les mains tremblantes d'Argire, d'une voix animée par l'amour et altérée par la rage, fit entendre ce vers, ce cri sublime, l'un des plus beaux que jamais on ait entendus sur la scène :

Il s'en présentera : gardez-vous d'en douter.

Rien ne peut se comparer au transport que ce vers excita. Ce n'était pas un applaudissement ordinaire, encore moins de ces *bravo* de commande qu'on obtient aujourd'hui à si bon marché, et qui ne signifient pas plus qu'ils ne coûtent; ce n'était pas non plus un enthousiasme de convention ou de complaisance pour l'ouvrage d'un grand homme : la pièce avait été jusque-là sévèrement jugée; mais à ce vers un cri universel s'éleva de tous les coins de la salle; il semblait que ce fût là le mot qu'on attendait, et qu'il fût sorti en même temps de l'âme de tous les spectateurs comme de celle de Tancrède. Et, en effet, si l'on y prend garde, trois actes ont tellement préparé ce vers, l'ont rendu tellement nécessaire, qu'à l'instant où on le prononce, tout le monde croit l'avoir fait. C'est le plus grand éloge des vers qui sont vraiment de situation. Les acclamations prolongées laissèrent à l'acteur le temps de se reposer; elles recommencèrent quand il eut repris :

Il s'en présentera, non pas pour votre fille,
Elle est loin d'y prétendre et de le mériter,
Mais pour l'honneur sacré de sa noble famille,
Pour vous, pour votre gloire, et pour votre vertu.

On s'aperçut que cette restriction accordée au ressentiment de la fierté humiliée qui voulait désavouer l'amour, en était encore un nouvel aveu, et que Tancrède, quoi qu'il en dise, ne va combattre que pour Aménaïde. Il fallait, pour achever ce grand tableau dramatique, qu'elle parût elle-même chargée de chaînes et marchant au supplice. Et Tancrède est là. Elle ne le voit pas encore; elle est loin de même de pouvoir penser qu'il soit témoin de cet horrible spectacle. Les paroles qu'elle adresse à ses juges, aux citoyens, à son père, semblent annoncer qu'avant de mourir elle va révéler du moins une partie de la vérité, et repousser loin d'elle l'injurieux soupçon d'une intelligence avec Solamir. Mais tout-à-coup elle aperçoit Tancrède à côté de son père, et tombe évanouie: ce saisissement n'est point arrangé pour le besoin du poète; il est commandé par la nature. Elle n'a que le temps de dire d'une voix faible et étouffée: *Est-ce lui? Je me meurs.* Tancrède, prévenu comme il doit l'être, se persuade qu'elle n'a pu résister à la confusion que doit lui inspirer la vue subite d'un homme envers qui elle est si coupable. Il se dit:

Ah! ma seule présence
Est pour elle un reproche! il n'importe.... Arrêtez,
Ministre de la mort, suspendez la vengeance;
Arrêtez, citoyens, j'entreprends sa défense;

Je suis son chevalier. Ce père infortuné,
Prêt à mourir comme elle, et non moins condamné,
Daigne avouer mon bras propice à l'innocence.
Que la seule valeur rende ici des arrêts :
Des dignes chevaliers c'est le plus beau partage.
Que l'on ouvre la lice à l'honneur, au courage :
Que les juges du camp fassent tous les apprêts.
Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie;
Viens mourir de mes mains ou m'arracher la vie.
Tes exploits et ton nom ne sont pas sans éclat :
Tu commandes ici, je veux t'en croire digne.
Je jette devant toi le gage du combat.
L'oses-tu relever?

Ici, la scène offre, pour la première fois, les cérémonies du champ clos de l'ancienne chevalerie, et les combats appelés *le jugement de Dieu.* Ce n'est pas là ce qui était difficile : nous avons vu depuis le même spectacle à l'Opéra, et beaucoup plus complet pour les yeux; mais il était beau de faire de cet appareil si neuf une action éminemment tragique, une action du plus grand intérêt; et combien le jeu de l'acteur y ajoutait! On se souvient encore de l'impression qu'il faisait lorsque, Orbassan lui demandant son nom, il répondait hautement :

Pour mon nom, je le tais, et tel est mon dessein;

et que, s'approchant ensuite de lui, il lui disait à voix basse et les dents serrées par la fureur :

Mais je te l'apprendrai les armes à la main.
Marchons.

A son regard, à son geste, à son accent, Orbassan était déjà mort.

Les comédiens se sont accoutumés depuis longtemps à terminer cet acte à la sortie des deux champions : ils ont grand tort. Il n'est point du tout convenable qu'Aménaïde, dans une situation semblable, sorte sans rien dire; elle a eu le temps de revenir de son saisissement : son père a repris l'espérance ; il reste avec elle : la scène qu'ils ont entre eux est très courte, mais belle, mais touchante et digne du reste. Les premiers mots que dit Aménaïde à part sont importants :

Ciel que deviendra-t-il? Si l'on sait sa naissance,
Il est perdu.

ARGIRE.

Ma fille!...

AMÉNAÏDE.

Ah! que me voulez-vous?
Vous m'avez condamnée.

ARGIRE.

O destin en courroux!
Voulez-vous, ô mon Dieu! qui prenez sa défense,
Ou pardonner sa faute, ou venger l'innocence?
Quels bienfaits à mes vœux daignez-vous accorder?
Est-ce justice ou grace? ah! je tremble et j'espère.
Qu'as-tu fait? et comment dois-je te regarder?
Avec quels yeux, hélas!

AMÉNAÏDE.

Avec les yeux d'un père.
Votre fille est encore au bord de son tombeau.
Je ne sais si le Ciel me sera favorable;
Rien n'est changé, je suis encor sous le couteau.
Tremblez moins pour ma gloire; elle est inaltérable.

Mais si vous êtes père, ôtez-moi de ces lieux;
Dérobez votre fille, accablée, expirante,
A tout cet appareil, à la foule insultante
Qui sur mon infortune arrête ici ses yeux,
Observe mes affronts, et contemple des larmes
Dont la cause est si belle.... et qu'on ne connaît pas.

Cette dernière scène nourrit et entretient les impressions qu'a faites cet acte, dont la marche est un des chefs-d'œuvre de l'art : Voltaire n'a rien fait de plus théâtral.

Il n'était pas possible d'aller plus loin dans le quatrième; mais l'intérêt s'y soutient dans sa force. Si la victoire de Tancrède nous rassure sur les jours d'Aménaïde, l'amour, grace aux ressorts disposés par l'auteur, l'amour va lui fournir de quoi exciter la pitié pendant les deux derniers actes; le dénouement y mettra le comble, et fera couler autant de larmes que celui de *Zaïre*.

Tancrède a triomphé d'Orbassan; mais la mort est dans son cœur; il ne peut plus douter de la perfidie d'Aménaïde. Il a vu le fatal billet : on l'a instruit des prétentions que Solamir avait annoncées sur Aménaïde. Il ne lui reste d'autre désir, d'autre espoir que de consommer sa vengeance sur cet autre rival, plus odieux que le premier : il a promis aux Syracusains d'aller combattre Solamir; il brûle d'en venir aux mains avec lui; et, dès l'acte précédent, on a vu que Solamir approchait et voulait présenter la bataille. Les chevaliers viennent avertir Tancrède qu'il faut partir; il est prêt à les suivre, lorsque Aménaïde, en leur présence, vient se jeter aux

pieds de son libérateur. Ainsi tout est préparé pour cette scène unique, nécessaire au plan, et qu'il fallait rendre terrible pour Aménaïde, en rendant cette rapide entrevue inutile à l'éclaircissement. Tancrède était déjà résolu à ne pas la voir; le temps presse: il faut marcher à l'ennemi; il est entouré de témoins devant qui Aménaïde ne peut le nommer sans le perdre. Quelle combinaison savante! Ce n'est pourtant là que de l'art: le génie est dans la réponse de Tancrède, dont chaque parole est plus cruelle pour son amante que l'échafaud dont il vient de l'arracher. Il la laisse anéantie; et cette nouvelle situation, si forte pour l'effet théâtral, si douloureuse pour les deux amants, ne laisse aucune prise à la critique réfléchie. Il ne restait plus qu'à l'approfondir par l'éloquente expression des sentiments, et c'est où le poète triomphe. Aménaïde n'a pas même pensé jusque-là que son amant pût la croire capable de l'infamie dont on l'accuse; elle voit qu'il en paraît convaincu, qu'il dédaigne même de l'entendre.

Il me rebute, il fuit, me renonce et m'outrage!
Quel changement affreux a formé cet orage?
Que veut-il? quelle offense excite son courroux?
De qui dans l'univers peut-il être jaloux?
Oui, je lui dois la vie; et c'est toute ma gloire;
Seul objet de mes vœux, il est mon seul appui;
Je mourrais, je le sais, sans lui, sans sa victoire;
Mais il sauva mes jours, je les perdrais pour lui.

La réponse de Fanie est un résumé très adroit de tous les moyens que le poète a imaginés pour

fonder cette erreur, sans laquelle il n'y avait point de pièce.

Il le peut ignorer : la voix publique entraîne;
Même en s'en défiant, on lui résiste à peine.

Ce dernier vers, d'une vérité remarquable, méritait d'être tourné avec plus de soin et d'élégance.

Cet esclave, sa mort, ce billet malheureux,
Le nom de Solamir, l'éclat de sa vaillance,
L'offre de son hymen, l'audace de ses feux,
Tout parlait contre vous, jusqu'à votre silence,
Ce silence si fier, si grand, si généreux,
Qui dérobait Tancrède à l'injuste vengeance
De vos communs tyrans armés contre vous deux.
Quels yeux pouvaient percer ce voile ténébreux?
Le préjugé l'emporte, et l'on croit l'apparence.

AMÉNAÏDE.

Lui me croire coupable!

FANIE.

Ah! s'il peut s'abuser,
Excusez un amant.....

AMÉNAÏDE.

Rien ne peut l'excuser.
Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
Sur son jugement seul un grand homme appuyé,
A l'univers séduit oppose son estime.
Il aura donc pour moi combattu par pitié!

Quel vers! Voilà la pensée la plus amère qui ait pu jamais déchirer le cœur d'une femme qui aime.

Voltaire a donné tant de force aux indices qui abusent Tancrède, que des gens d'esprit lui ont fait ici un reproche bien opposé à l'espèce de critique

qu'il voulait prévenir et qu'il a si bien prévenue. Ils ont dit qu'Aménaïde devait voir son infortune sous un autre point de vue, et avouer que son malheur voulait que Tancrède eût raison de la croire coupable. C'est ne connaître pas plus le théâtre que le cœur humain; c'est vouloir qu'on raisonne dans la passion et dans la douleur comme on raisonnerait de sang-froid. Si Aménaïde parlait ainsi, elle serait à glacer. Le cœur juge-t-il donc autrement qu'en raison de ce qu'il sent? Plus il se sent incapable de trahir, plus il doit être indigné qu'on l'en soupçonne, et sur-tout qu'on l'en accuse. Le développement de passion qui remplit cette scène est à mon gré le plus neuf, le plus vrai, le plus profond que la tragédie, cette histoire vivante du cœur humain, nous ait offert depuis la jalousie de Phèdre, quand elle a découvert l'amour d'Hippolyte pour Aricie; ce sont deux situations bien différentes; mais l'exécution est de la même force. Il faudrait citer la scène entière, et le temps me manque; mais que les personnes sensibles la lisent en consultant leur propre cœur, et je suis sûr qu'elles y retrouveront tout ce que le poète a fait dire au personnage.

Le désespoir ne sait rien cacher; cette même femme qui allait mourir sans nommer l'auteur de sa mort quand elle s'en croyait aimée, ne peut plus, quand elle est méconnue, rien déguiser à son père, qui lui demande s'il ne peut pas connaître celui qui l'a sauvée. Sa réponse est la plus rapide effusion d'un cœur surchargé, qui cède au besoin de se répandre.

ARGIRE.

Ne pourrais-je embrasser ce héros tutélaire?
Ah! ne puis-je savoir qui t'a sauvé le jour?

AMÉNAÏDE.

Un mortel autrefois digne de mon amour,
Un héros en ces lieux opprimé par mon père;
Que je n'osais nommer, que vous aviez proscrit,
Le seul et cher objet de ce fatal écrit,
Le dernier rejeton d'une famille auguste,
Le plus grand des humains, hélas! le plus injuste....
En un mot, c'est Tancrède.

ARGIRE.

O Ciel! que m'as-tu dit?

AMÉNAÏDE.

Ce que ne peut cacher la douleur qui m'égare,
Ce que je vous confie en craignant tout pour lui.

ARGIRE.

Lui, Tancrède!

AMÉNAÏDE.

Et quel autre eût été mon appui?

Quel torrent de sentiments qui se pressent les uns sur les autres! et les détails sont aussi neufs que la situation. On ne se rappelle rien qui s'en rapproche, rien qui ait pu en donner l'idée.

Aménaïde, hors d'elle-même, veut à quelque prix que ce soit désabuser Tancrède; il est au combat; elle veut l'aller chercher sur le champ de bataille. Les remontrances de son père ne peuvent l'arrêter; et quoi que sa résolution ait d'extraordinaire, l'excès de désolation où elle est plongée, l'emportement de ses douleurs, le feu de ses dis-

cours, qui est à la fois celui de la passion et de la verve tragique, justifient tout, rendent tout vraisemblable, intéressant et pathétique.

L'effet du cinquième acte est fondé en partie sur le passage de l'affliction à la joie, et sur le retour affreux de la joie passagère à un malheur irremédiable. Aménaïde qu'on a eu peine à ramener du champ de bataille, apprend que Tancrède est victorieux, qu'il a tué Solamir, qu'il est reconnu, honoré; et dès qu'il aura revu Aménaïde, il ne vivra que pour elle; elle s'écrie :

Je sens tout mon bonheur... Hélas! il m'est bien dû.
. . . . . .
Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
Soyez tous à ses pieds : il va tomber aux miens.

Mais Aldamon arrive les yeux couverts de larmes; il tient une lettre tracée avec le sang de Tancrède il la remet à sa malheureuse amante :

Tancrède meurt, ô Ciel! sans être détrompé!

Ce vers dit tout. Cependant le poète, qui voulait et qui devait adoucir la blessure cruelle que ce dénouement fait au spectateur, et faire répandre de nouvelles larmes beaucoup moins amères, a ramené Tancrède expirant, et du moins il mourra *détrompé*. Quels sont donc les maux de l'amour, puisque ce sont là ses consolations? Rien n'est plus attendrissant que cette dernière scène : c'est là que le spectacle, comme dans le reste de la pièce, est une véritable action tragique; qu'Aménaïde, à genoux près de ce héros infortuné, porté sur des

drapeaux sanglants, lui demande un dernier regard.

Ah! vous m'avez trahi!

C'est là sa seule réponse aux pleurs dont elle arrose ses mains mourantes. Mais Argire rend un témoignage éclatant et irrécusable à l'innocence de sa fille; Tancrède apprend qu'il est toujours aimé.

Aménaïde, ô Ciel! est-il vrai? vous m'aimez!
. . . . . .
Vous m'aimez! ô bonheur plus grand que mes revers!
Je sens trop qu'à ce mot je regrette la vie.
J'ai mérité la mort, j'ai cru la calomnie.
. . . . . .
Argire, écoutez-moi:
Voilà le digne objet qui me donna sa foi;
Voilà de nos soupçons la victime innocente,
A sa tremblante main joignez ma main sanglante;
Que j'emporte au tombeau le nom de son époux.

Il expire; et Aménaïde, après des éclats de fureur et de désespoir, tombe dans une espèce d'anéantissement qui fait espérer qu'elle ne survivra pas long-temps au héros qu'elle a perdu*.

Et cette production était d'un auteur de soixante-

* La Harpe explique sans doute fort bien l'intérêt qui anime cette tragédie, les ressorts sur lesquels elle se fonde, la difficulté qu'il y avait à les mettre en œuvre, et l'artifice habile du plan imaginé par Voltaire; mais peut-être devait-il reconnaître qu'il y a dans ces combinaisons, quelque ingénieuses qu'elles soient, beaucoup d'arbitraire poétique et quelque invraisemblance. C'est par une sorte de prestige et d'escamotage que l'auteur a su amener la condamnation d'Aménaïde et rendre impossible toute explication entre elle et Tancrède, deux choses sans lesquelles il n'y avait point de pièce et qui étaient, pour nous servir de l'expression de La Harpe, les données du *Problème*. Voltaire est venu à bout de le résoudre avec un art merveilleux; mais cet art on l'aperçoit, et c'est peut-être un défaut. H. Patin.

quatre ans! C'est à cet âge qu'il nous a donné la seule tragédie qui, pour l'intérêt, puisse être mise à côté de *Zaïre!* Ce fut, il est vrai, la dernière époque de sa force tragique; mais quelle empreinte il en a laissé dans cet ouvrage! La seule trace d'affaiblissement qu'on y remarque, est dans le style, non pas assurément dans les morceaux passionnés et dans l'expression des sentiments : jamais l'auteur ne fut plus éloquent dans cette partie. Mais on s'aperçoit ici pour la première fois qu'il ne soutient plus sa versification dans tous les détails qui ne demandent qu'une diction élégante et soignée. C'est encore Voltaire tout entier quand la situation le porte et l'anime : ce n'est plus lui quand il ne faut qu'écrire; il embrasse encore fortement la tragédie, mais souvent il abandonne le vers, soit qu'il se sentît désormais trop faible pour ce travail de correction, soit qu'il fût pressé d'exécuter son plan dès qu'il l'eût arrêté. Il imagina d'écrire sa pièce en rimes croisées. Cette forme de versification, qui par elle-même se rapproche de la prose plus que toute autre, se prête beaucoup trop aisément à la longueur des phrases, à une marche lâche et traînante; au lieu que les rimes du distique ont l'avantage de nécessiter une certaine précision. C'est une dangereuse facilité, sur-tout à l'âge que Voltaire avait alors, que celle de trouver la rime au bout de quatre grands vers; aussi tombe-t-il très souvent dans le prosaïsme et la langueur. Il est revenu depuis aux rimes plates, ayant senti l'inconvénient des autres; aussi sa versification dans les pièces suivantes est moins lâche

que celle de *Tancrède;* mais tous les autres défauts y sont portés bien plus loin. Il était à son terme, et il n'a plus soutenu le style tragique que par moments et à de longs intervalles.

Observations sur le style de TANCRÈDE.

1 Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
Qui daignez, *par égard au déclin* de mes ans,
Vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans,
Et former un état triomphant et tranquille,
Syracuse en ses murs a gémi trop long-temps
Des desseins avortés d'un courage inutile, etc.

On s'aperçoit, dès ce commencement, que le style de Voltaire n'est plus le même. Cette suite de vers prosaïques et traînants; ces phrases qui seraient mauvaises même en prose, *vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans*, comme si c'était un moyen de les *chasser* que de *s'assembler* dans la maison d'Argire plutôt qu'ailleurs; ces *desseins avortés d'un courage inutile;* cette tournure si peu faite pour la poésie noble, *par égard au déclin;* tout annonce la faiblesse et la négligence de diction qui caractérisent cette pièce, excepté dans quelques morceaux de passion. Il serait beaucoup trop long de relever toutes les fautes : je ne m'arrêterai que sur quelques-unes des plus marquantes, ou sur celles qui peuvent fournir des réflexions utiles.

2 Dans un sort *avili noblement* élevée,
De ma mère bientôt *cruellement* privée,
Je me vis seule au monde, *en proie à mon effroi*,
Roseau faible et tremblant, *n'ayant d'appui que moi*, etc.

On sent combien tous ces vers sont défectueux. La disgrace d'Argire n'est point un *sort avili :* ces deux adverbes *noblement* et *cruellement* font le plus mauvais effet; *en proie à mon effroi* est vague et et dur; et après *roseau faible et tremblant*, la fin du vers, *n'ayant d'appui que moi*, est une cheville.

3 . . . . . Cette *témérité*
Est peu respectueuse, etc.

Il est trop sûr que jamais *la témérité* ne peut être *respectueuse :* ces deux idées s'excluent : c'est tomber dans ce qu'on appelle le style niais, et c'est tomber bien bas, même pour le talent vieilli.

4 Le sort n'eut point de *trait*, la cour n'eut point d'*amorce*,
Qui pussent *arrêter ou détourner vos pas*,
Quand la route par vous fut une fois choisie.
Tancrède et Solamir, touchés de vos appas,
Dans la cour des Césars en secret soupirèrent;
Mais celui que vos yeux justement distinguèrent,
Pour qui penchaient vos vœux, qui sut les mériter,
En sera toujours digne, etc.

Cette prose rimée, ces vers qui se traînent si languissamment les uns après les autres, ces choquantes impropriétés de termes, des *traits* et des *amorces* qui *arrêtent ou détournent des pas*, tout cela est fort au-dessous du médiocre, et ne peut se pardonner qu'à la vieillesse. Mais n'oublions pas que, dans les morceaux pathétiques, Voltaire à soixante-quatre ans est encore Voltaire. C'est la seule raison qui ait fait mettre cette pièce au rang de celles qui comportent des critiques de détail.

[5] . . . . . Mais le nom de Tancrède,
Ce nom si redoutable, à qui tout autre cède,
Et qu'ici nos tyrans ont toujours en horreur,
Ce beau nom que l'amour grava dans votre cœur,
N'est point dans cette lettre à Tancrède adressée.
Si vous l'avez toujours présent à la pensée,
Vous avez su du moins le taire en écrivant, etc.

Il est difficile d'employer plus de vers pour dire qu'un nom n'est pas dans une lettre ; un seul devait suffire.

[6] Je me borne, Madame, à venger mon pays,
A dédaigner l'audace, *à braver le mépris*,
A l'oublier.

Braver le mépris ne peut jamais offrir qu'une idée désavantageuse. De plus, Aménaïde n'a témoigné ni dû témoigner aucune espèce de *mépris* à un guerrier qui vient de lui faire une offre très *généreuse*. Elle lui a dit en propres termes :

Mon dernier sentiment est de vous estimer.

Elle a protesté de sa *reconnaissance*. Orbassan a donc très grand tort de parler de *mépris ;* et s'il avait eu à en parler, il n'aurait pas dû se servir du mot de *braver*, qui n'a ici aucun sens. Il devait faire entendre d'une tout autre manière qu'un guerrier est au-dessus des mépris d'une femme. Cet hémistiche est donc également faux dans l'idée et dans l'expression : il n'était pas inutile de le remarquer, parce que les idées sont très rarement fausses dans un esprit supérieur, même quand l'âge a énervé sa diction.

7 *Ses serpents sont nourris de ces mortels poisons*
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.

Cette poésie alambiquée est aussi vicieuse en elle-même que déplacée en cet endroit, et les expressions sont aussi impropres que la rime est mauvaise.

8 Jusqu'à l'évènement de ce *léger* combat.

Cette épithète méprisante ressemble trop à une gasconnade.

9 . . . . . Et *son cœur le mérite.*

Voilà une assez étrange manière de parler pour dire : *Elle le mérite trop*, *elle l'a trop mérité:* c'est la phrase qui se présente d'elle-même : *son cœur* est là pour la mesure.

10 Et l'eussé-je *aimé* moins, comment l'abandonner?

Il fallait *aimée:* Voltaire s'est permis plus d'une fois ce solécisme, même dans des pièces beaucoup plus soignées.

11 *Où nos fiers ennemis osaient nous résister.*

C'est encore une fanfaronnade ridicule, il faut l'avouer : *Osaient nous résister!* c'est ce que des maîtres pourraient dire de leurs esclaves révoltés. Les Arabes n'étaient rien moins que des ennemis méprisables ; la pièce même le prouve. De plus, quand *des ennemis* sont *fiers*, comment s'étonne-t-on qu'ils *résistent?* Il y a ici complication de fautes ; et voilà jusqu'où l'on peut descendre quand on se permet un mot qui n'est dans le vers que pour la mesure, et qu'on ne veut plus ou qu'on

ne peut plus se donner la peine de tourner le vers autrement.

SECTION XV. — *Olympie et autres pièces de la vieillesse de l'auteur.*

Olympie, composée peu de temps après *Tancrède*, en est à un intervalle immense. C'est un roman mal conçu, dont le sujet est tiré du *Cassandre* de La Calprenède. Il paraît que Voltaire chercha particulièrement dans cet ouvrage à mettre sur la scène beaucoup de spectacle et d'action. C'était, il est vrai, jusqu'à lui, la partie faible de notre tragédie, excepté dans le cinquième acte de *Rodogune* et dans *Athalie*, et ce fut certainement un des mérites de Voltaire, d'avoir enrichi cette partie de l'art trop négligée par nos premiers maîtres. Il sentit plus que personne que la pompe de l'ancienne tragédie grecque manquait trop à la nôtre, et que l'avantage de parler aux yeux, qui est peu de chose quand il est seul, est d'un prix réel quand il se joint à celui de toucher le cœur et de flatter l'oreille. Il déploya un appareil vraiment dramatique dans le premier acte de *Brutus*, dans le quatrième de *Mahomet*, dans *Mérope*, dans *Sémiramis*, dans *Tancrède*. Cette dernière pièce surtout avait paru singulièrement frappante par la nouveauté, autant que par l'effet du spectacle. Celui d'*Olympie* pouvait ne pas être moins beau, s'il eût été soutenu par l'intérêt du sujet; il avait même quelque chose de plus hardi. Il convenait au génie d'oser nous montrer la fille d'Alexandre se précipitant dans les flammes du bûcher qui va consumer

sa mère; et la dignité des personnages relevait encore cette action grande et tragique. Mais il eût fallu nous intéresser davantage à cet amour d'Olympie pour Cassandre, et à celui de Cassandre pour Olympie, puisqu'au sacrifice de cet amour tient tout l'effet de ce dénouement funeste, puisque Olympie ne se jette dans le bûcher que pour ne pas épouser Cassandre, puisque Cassandre se tue de désespoir d'avoir perdu Olympie. Or, dès le premier acte, l'auteur les a placés tous deux dans des circonstances qui, rendant leur union impossible, ne permettent pas qu'on s'intéresse à un amour dont il n'y a rien à espérer. Cassandre, qui, étant fort jeune encore, servait au festin où Alexandre fut empoisonné, lui avait présenté le breuvage mortel, à la vérité sans le savoir; mais dans les troubles qui suivirent la mort du roi, il a percé de sa main sa veuve Statira, qui passe pour morte, et qui s'est retirée dans le temple d'Ephèse. Il s'est trouvé le maître de la jeune Olympie, fille d'Alexandre et de Statira, et l'a gardée près de lui sous le titre d'esclave. Il n'a pas trouvé de meilleurs moyens pour s'en faire aimer, que de lui cacher sa haute naissance et de l'élever dans ce dernier degré d'abjection. Il est venu dans le temple d'Éphèse pour se mettre au rang des initiés, et se faire purifier de ses crimes, soit forcés, soit volontaires. Il y célèbre la cérémonie de son mariage avec Olympie, qui, ne se connaissant pas, chérit en lui un bienfaiteur qui couronne son esclave. Mais dès le deuxième acte, Olympie retrouve dans le temple Statira sa

mère ; elle est reconnue pour fille d'Alexandre : Statira l'instruit de tout ce qu'a fait Cassandre, et de l'horreur qu'elle a pour lui. L'Hiérophante déclare lui-même que cet hymen est nul, et qu'Olympie peut prendre un autre époux, à moins qu'elle ne consente à pardonner à Cassandre. Sous quel rapport ce Cassandre, qui a versé le sang de la mère, qui a si bassement abusé de l'innocence crédule de la fille, et qui semble le fléau de toute la famille d'Alexandre, peut-il être pour nous un personnage intéressant ? Comment peut-il justifier à nos yeux ce que la malheureuse Olympie montre de penchant pour lui, et les prétentions obstinées qu'il conserve sur elle ? Le poète s'est mis dans un défilé dont il ne saurait sortir : nous sommes trop sûrs qu'Olympie ne peut pas épouser, sous les yeux d'une mère qu'elle vient de retrouver, un prince si fourbe et si coupable, pour qui Statira montre la plus juste exécration. Tout languit dès qu'il n'y a plus d'espérance : l'art de l'intrigue ne consiste pas à former des obstacles insurmontables : l'essentiel est que, malgré tout ce qu'ils peuvent avoir d'effrayant, les sentiments naturels qui sont au fond de nos cœurs ne nous assurent pas de l'impossibilité d'une heureuse révolution. Ici cette impossibilité est tellement reconnue et sentie dès le commencement de la pièce, que les plaintes d'Olympie et les fureurs de Cassandre ne peuvent guère nous toucher; et la catastrophe du cinquième acte est trop nécessaire et trop prévue, sur-tout depuis la mort de Statira, qui se tue au quatrième, au moment où

Cassandre veut forcer à main armée le sanctuaire où est enfermée Olympie.

Le style est d'une extrême incorrection : l'on peut distinguer pourtant dans le rôle de Cassandre, un morceau qui a de la chaleur; dans celui de Statira, des vers qui ont de la noblesse; ceux-ci, par exemple, lorsqu'elle se fait reconnaître à l'Hiérophante :

Cette femme élevée au comble de la gloire,
Dont la Perse sanglante honore la mémoire,
Veuve d'un demi-dieu, fille de Darius,
Elle vous parle ici : ne l'interrogez plus.

Mais tout le monde a retenu ces quatre vers du grand prêtre :

Hélas! tous les humains ont besoin de clémence.
Si Dieu n'ouvrait ses bras qu'à la seule innocence,
Qui viendrait dans ce temple encenser les autels?
Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

Ce n'est pas la première fois que Voltaire exprimait cette idée; mais jamais il ne l'a mieux rendue.

Le *Triumvirat* suivit de fort près *Olympie*, et eut encore moins de succès : on a essayé deux fois de reprendre *Olympie*, qui avait été fort peu accueillie dans sa nouveauté, et qui ne le fut pas davantage aux reprises : *le Triumvirat*, joué sans nom d'auteur, ne fut représenté qu'une fois. Voltaire avait passé, en un moment, du genre le plus romanesque à la sévérité d'un sujet historique que le nom des personnages rendait imposant, mais que leur caractère rendait encore plus ingrat. Crébillon

avait traité le même sujet à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et n'avait fait qu'un très mauvais ouvrage. Voltaire, dans un âge moins avancé, n'eut pas de peine à faire mieux, mais il n'en fit pas un bon. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que presque personne n'y reconnut la manière de cet écrivain, qui en avait une si reconnaissable. La pièce fut tour à tour attribuée à tout le monde, excepté à son auteur. Il y avait pourtant des traits qui devaient montrer Voltaire à des yeux exercés; par exemple, ces vers qui furent applaudis, les premiers que dit le jeune Pompée en apercevant les tentes où sont les triumvirs :

Les voilà : je les vois ces pavillons horribles,
Où nos trois meurtriers, retirés et paisibles,
Ordonnent le carnage avec des yeux sereins,
Comme on donne une fête et des jeux aux Romains.

Cet art des rapprochements est familier à Voltaire, dans ses vers comme dans sa prose.

Le Triumvirat est dénué d'action, d'intrigue et d'intérêt. Tout le nœud de la pièce consiste dans le projet que forme le jeune Pompée, au quatrième acte, d'assassiner Octave dans sa tente. Ce projet, formé subitement, et qui n'est qu'un coup de désespoir, est toute l'action de la pièce : jusque-là tout se passe en conversation; car on ne peut pas donner le nom d'intrigue aux froids amours d'Octave pour Julie, qui n'y répond qu'avec le dernier mépris. Julie est la fille de Lucius César; elle aime le jeune Pompée et en est aimée. Tous deux sont jetés

par un hasard assez mal expliqué dans une petite île de la rivière de Réno, île où les deux triumvirs, Octave et Antoine, ont fixé le lieu de leur entrevue, où ils ont partagé le monde et signé de nouvelles proscriptions. Antoine, ce même jour, a répudié Fulvie pour épouser Octavie, la sœur du triumvir Octave. L'île est gardée par des troupes qui ont ordre de n'y laisser entrer qui que ce soit. Il est difficile qu'un orage et un tremblement de terre y portent Pompée et Julie, qui allaient par terre de Rome à Césène. Toute leur suite a péri; et Fulvie, au deuxième acte, aperçoit une femme évanouie sur des roches : c'est Julie, absolument abandonnée, même de son amant, qui ne paraît qu'au troisième acte, et qui a perdu de vue sa maîtresse, on ne sait trop comment; car ce tremblement de terre n'a rien dérangé dans l'île, où tout le monde converse avec la plus grande tranquillité, et où les triumvirs ne disent pas un mot de ce prétendu bouleversement dont le poète se sert pour amener Pompée et Julie dans l'endroit du monde où ils devaient le moins se rencontrer. Fulvie, quoi qu'il en soit, irritée contre Antoine qui l'a répudiée, prend Julie sous sa protection, joint ses ressentiments à ceux de Pompée, et, avec le secours d'un tribun de la légion de son mari, nommé Aufide, qui autrefois a servi sous le grand Pompée, elle engage le fils de ce héros à pénétrer la nuit dans la tente d'Octave et à le tuer : elle se charge, de son côté, de tuer Antoine. Mais Pompée se trompe comme Scévola; et au lieu de frapper Octave, il fait périr un esclave qui dormait

près de son maître. Fulvie n'est pas plus heureuse contre Antoine; il s'éveille à temps pour la désarmer. Pompée et Fulvie sont arrêtés; et Octave pardonne à son assassin qu'il estime, comme Antoine pardonne à sa femme qu'il méprise. On conçoit aisément qu'un plan semblable n'était susceptible d'aucun intérêt. Voltaire dit que *les mœurs des Romains du temps du triumvirat sont représentées avec le pinceau le plus fidèle.* Oui, mais ce pinceau n'est point du tout fidèle dans les caractères. Ce qui est encore plus essentiel, l'auteur a formellement contredit l'histoire dans les deux personnages principaux, Octave et Antoine. Il est de fait qu'à l'époque des proscriptions, Octave montra infiniment plus de cruauté qu'Antoine : ici c'est Antoine qui ne respire que les ang, et Octave qui ne parle que de clémence. On sait trop qu'il n'en eut jamais que lorsque sa puissance fut entièrement affermie. « Je n'appelle pas clémence « (dit à ce sujet Sénèque) une barbarie fatiguée : » c'était encore plus une modération politique. Je ne crois pas qu'il fût permis de supposer dans le sanguinaire Octave, au moment où il dressait des tables de proscription, une action de générosité qui ressemble à celle d'Auguste dans *Cinna*. On conçoit malaisément qu'Octave puisse pardonner à un ennemi aussi dangereux que le jeune Pompée, dont le nom seul est redoutable, à un ennemi qu'il a poursuivi avec fureur, qui l'a outragé, humilié, qui a soif de son sang, et enfin qui est son rival. C'est le contraire de *Cinna*, dont le pardon est motivé par les circonstances les plus plausibles : l'imitation me pa-

raît ici d'autant plus mal entendue d'autant plus mal placée, que, dans la pièce de Corneille, Auguste ne commet aucun acte de cruauté, et que ses crimes sont reculés dans le passé; au lieu que, dans celle de Voltaire, Octave signe au premier acte la mort des proscrits, que pourtant il semble plaindre, et pardonne au cinquième à celui de tous les hommes qui lui est le plus odieux. Rien n'est plus opposé à la vraisemblance morale et à l'unité de caractère.

Je ne crois pas non plus que celui d'Octave, qui nous est très connu, permît au poète, et sur-tout à un poète aussi instruit de l'histoire que l'était Voltaire, de nous le représenter amoureux. Cet homme, qui semblait être également le maître de ses vices et de ses vertus, ne montra jamais de faiblesse de de ce genre; et dans un sujet tel que le *Triumvirat*, c'était un mérite nécessaire de peindre les personnages tels qu'ils ont été, comme avait fait l'auteur dans *Rome sauvée* et dans *la Mort de César*. Aussi cet amour d'Octave est un des plus froids remplissages qu'on puisse imaginer; et rien ne contribua plus à la chute de la pièce que de voir un tyran qui ne marchait qu'entouré de bourreaux, et qui n'était là que pour proscrire, faire le rôle d'amoureux, de manière à sentir lui-même combien ce rôle lui convenait mal. Il disait en finissant le premier acte :

Destructeur des humains, t'appartient-il d'aimer ?

et certes il avait raison. C'était déjà dans Voltaire un signe de décadence bien marqué que ces amours de commande qu'il avait cent fois condamnés et

qu'il s'était si rarement permis. Ceux du jeune Pompée et de Julie ne sont pas si déplacés, mais ne produisent guère plus d'effet, parce qu'ils ne tiennent point à l'action, et que Pompée est beaucoup plus occupé de vengeance que d'amour. En total, l'amour ne devait pas se trouver là : trop d'exemples faits pour servir de leçon prouvent qu'il figure mal dans ces grands tableaux dramatiques de la perversité humaine et des révolutions sanglantes. Quiconque aura un véritable talent pour le théâtre ne saurait trop désormais se garantir de ce défaut, dont il faudrait enfin purger entièrement la scène française.

Quelques vers que dit Fulvie au premier acte peuvent donner une idée de ce que l'amour est dans cette pièce :

Albine, les lions, au sortir des carnages,
Suivent en rugissant leurs compagnes sauvages ;
Les tigres *font l'amour* avec férocité :
Tels sont nos triumvirs. Antoine *ensanglanté*
Prépare de l'hymen la détestable fête ;
Octave a de Julie *entrepris la conquête ;*
Et dans ce jour de sang, de tristesse et d'horreur,
L'amour de tous côtés se mêle à la fureur.
Julie abhorre Octave : *elle n'est occupée*
Que de livrer son cœur au fils du grand Pompée.

Sur ce seul exposé du premier acte, on pouvait juger que la pièce devait tomber : il n'annonce rien qui ne soit dégoûtant ou insipide; et les triumvirs *qui font l'amour* comme *les tigres*, Octave qui a *entrepris la conquête de Julie*, et Julie qui n'*est oc-*

cupée que de livrer son cœur à Pompée, ce style qui se rapproche de celui des mauvaises pièces de Corneille, tout faisait déjà voir combien Voltaire était descendu.

Le rôle d'Antoine n'est ni mieux tracé ni mieux soutenu. Aufide dit de lui :

Je suis toujours surpris que ce cœur effréné,
Plongé dans la licence, au vice abandonné,
Dans les plaisirs affreux qui partagent sa vie,
Garde une cruauté tranquille et réfléchie.

Cette *cruauté tranquille et réfléchie* était précisément ce qui devait caractériser Octave : Antoine était au contraire brutal dans ses plaisirs et emporté dans ses vengeances, mais capable de bonté et de grandeur. Il se montra beaucoup moins sanguinaire qu'Octave, qui le surpassait de beaucoup en politique, en lumières, en méchanceté, et qui lui cédait en courage. Aussi dans le temps de la guerre des triumvirs contre Brutus et Cassius, les armées des deux partis témoignèrent hautement leur estime pour Antoine, autant que leur aversion et leur mépris pour Octave. Enfin il fallait, pour l'élévation de celui-ci, qu'Antoine tombât dans le dernier excès de l'extravagance et de l'avilissement; et c'est sur-tout à Cléopâtre qu'Auguste fut redevable de l'empire du monde.

Je ne prétends pas qu'il eût fallu rendre Octave méprisable : un personnage principal ne doit jamais l'être; je dis seulement qu'il n'eût pas fallu confondre dans la tragédie les traits qui le distin-

guent d'Auguste dans l'histoire. Octave devait, je l'avoue, avoir de l'avantage sur Antoine; mais ce devait être celui du plus habile et du plus adroit. Dans la pièce il emporte tout de hauteur, et Antoine est trop subordonné : son rôle, à la représentation, déplut généralement. Celui de Fulvie est mieux fait; il a quelque force, il est mieux écrit que les autres; mais une femme si odieuse, qui a partagé les crimes de son époux, et qui, souillée comme lui du sang des proscrits, ne veut répandre le sien que parce qu'il l'a répudiée; une femme qui n'a aucun des caractères et des grands motifs qui peuvent ennoblir au théâtre la scélératesse et les forfaits; une telle femme ne peut guère être un personnage théâtral; et le jeune Pompée ne peut même que perdre beaucoup aux yeux du spectateur en se liant d'intérêt avec elle. Julie est un personnage insignifiant; et ce plan, dans toutes ses parties, n'avait rien de propre à la scène.

L'ouvrage n'est pourtant pas sans mérite dans les détails : la scène du partage du monde, quoiqu'elle ne soit pas à beaucoup près ce qu'elle pouvait être, et ce qu'elle eût été si l'auteur n'eût pas eu soixante-dix ans, commence du moins d'une manière imposante.

OCTAVE.

Songez que je prétends la Gaule et l'Illyrie,
Les Espagnes, l'Afrique et sur-tout l'Italie :
L'Orient est à vous.

ANTOINE.

Telle est ma volonté,

Tel est le sort du monde entre nous arrêté.
Vous l'emportez sur moi dans ce nouveau partage;
Je ne me cache point quel est votre avantage.
Rome va vous servir : vous aurez sous vos lois
Les vainqueurs de la terre, et je n'ai que des rois.

Lépide est très bien caractérisé dans ces quatre vers qu'on applaudit beaucoup :

Subalterne tyran, pontife méprisé,
De son faible génie ils ont trop abusé.
Instrument odieux de leurs sanglants caprices,
C'est un vil scélérat soumis à ses complices.

Les détails de mœurs ont en général de la vérité, et quelquefois de l'élégance :

Pour gagner les Romains, pour forcer leur hommage,
Il ne faut qu'un grand nom, de l'or et du courage.
On a vu Marius entraîner sur ses pas
Les mêmes assassins payés pour son trépas.

Le dialogue a quelquefois de la vivacité et de l'énergie. Albine dit à Fulvie, lorsqu'elle médite le meurtre d'Antoine :

Qu'espérez vous d'un jour?

FULVIE.

La mort, mais la vengeance.

ALBINE.

Eh! peut-on se venger de la toute-puissance?

FULVIE.

Oui, quand on ne craint rien.

Le rôle de Pompée a de la noblesse : lorsque Antoine lui reproche d'être un assassin, il répond :

Lâches, par d'autres mains vous frappez vos victimes;
J'ai fait une vertu de ce qui fait vos crimes.
Je n'ai pu vous frapper au milieu des combats:
Vous aviez vos bourreaux, je n'avais que mon bras.

On remarque aussi de temps en temps des vers d'une expression et d'une tournure heureuse : tel est celui-ci sur le jeune Pompée, qui avait eu le courage et la générosité de faire afficher dans Rome qu'il donnerait pour un citoyen sauvé le double du salaire promis pour la tête d'un proscrit :

Il a par des bienfaits combattu vos vengeances.

On peut citer ces deux autres vers :

Le puissant foule aux pieds le faible qui menace,
Et rit, en l'écrasant, de sa débile audace.

Généralement le style de Voltaire, quoique déjà fort défiguré et fort inégal, se soutient mieux ici que dans *Olympie ;* et dans les ouvrages de sa vieillesse, cette même différence se fait apercevoir plus d'une fois entre les sujets d'histoire et les sujets d'invention.

Les Scythes étaient de ce dernier genre ; ils furent joués deux ans après le *Triumvirat*, et ne réussirent guère mieux; il fallut les retirer après trois ou quatre représentations. L'auteur, accoutumé à chercher des contrastes de mœurs, voulut offrir dans cette pièce celui des Persans et des Scythes, et c'est ce qu'il y a de mieux traité dans cet ouvrage, dont le plan a le même défaut que celui d'*Olympie ;* c'est un labyrinthe sans issue. Athamare, un neveu de Smerdis, roi des Mèdes,

avait conçu pour Obéide, fille de Sozame, seigneur persan, un amour outrageant et coupable. Sozame, pour dérober sa fille aux attentats du jeune prince et à ses ressentiments, s'était retiré chez les Scythes; et, résolu de se fixer chez eux, désabusé des grandeurs toujours si voisines de l'abaissement et du danger dans un état despotique, il vient de marier sa fille au fils d'un vieillard, son meilleur ami. Ce jeune homme, nommé Indatire, est plein de candeur et de courage : son amour pour Obéide est aussi vrai, aussi noble que son caractère. Elle a consenti à cet hymen sans marquer aucune répugnance; elle a pour les vertus d'Indatire l'estime qui leur est due. Cependant ce mariage n'est que l'effet de sa complaisance pour un père, et de son dévouement à des volontés et à des intérêts qu'elle respecte : au fond du cœur, elle aime et regrette Athamare, et celui-ci arrive au second acte, lorsqu'elle vient d'être mariée. C'est précisément la situation de Zamore avec Alzire; mais c'en est l'inverse, pour l'effet comme pour les caractères et les circonstances. Tous les cœurs sont pour Zamore, qui est aussi intéressant que Gusman est odieux, Alzire est mariée contre son gré, proteste contre l'hymen où on la force, et ne cache pas même à Gusman l'amour qu'elle conserve pour Zamore : c'est tout le contraire dans les *Scythes* : tout ce que nous avons vu d'Indatire est fait pour nous intéresser en sa faveur. Quoique choisi par Sozame, il n'a voulu épouser Obéide que de son aveu, et l'a obtenu; et lorsque ensuite

le fougueux Athamare, que nous ne connaissons encore que par les torts les plus graves, vient, sans la plus légère apparence de raison, réclamer cette Obéide qu'il a outragée, tout homme un peu instruit du théâtre s'aperçoit que l'auteur ne se tirera point du pas où il s'est engagé, et que dès ce moment la pièce est tombée. Cet Athamare a hérité de la couronne de Médie; il vient jusque chez les Scythes, avec une faible escorte, chercher Sozame et sa fille, demander son pardon et offrir sa couronne. Cette démarche est un peu extraordinaire; mais supposons que l'amour la justifie, que peut-elle produire? Obéide, il est vrai, a pour lui, dans le fond du cœur, un penchant qu'elle ne lui cache pas; mais quand l'intérêt d'une pièce est fondé sur une passion, il faut que le spectateur ou la partage, ou l'excuse, ou la plaigne : ici rien de tout cela; et Obéide elle-même ne réclame pas un moment contre les nœuds qu'elle a formés; elle lui dit, quand il témoigne du mépris pour son époux :

Pourquoi méprises-tu
Un homme, un citoyen qui te passe en vertu?

Il est triste d'être obligé de tenir ce langage à celui qu'on aime; et certes, ce n'est pas le moyen de nous le faire aimer. Mais c'est bien pis quand il va trouver Indatire pour lui dire en propres termes :

Rends sur l'heure Obéide.

C'est le comble de l'insolence absurde de venir dire à un républicain qui est chez lui, et qui vient d'épouser une femme qui s'est donnée à lui de son

plein gré : *Rends-moi ta femme.* La tranquille fermeté et la modération d'Indatire ne font que rendre plus révoltant le fol orgueil d'Athamare. Il venait de dire tout à l'heure à l'un de ses confidents:

Penses-tu qu'Indatire osera me parler?

comme si un Scythe, un citoyen d'une nation qui avait taillé en pièces des armées persanes, eût dû trembler chez lui devant un jeune roi, suivi de quelques courtisans ! Cette arrogance paraît encore plus ridicule quand Indatire lui répond :

Imprudent étranger, ce que je viens d'entendre
Excite ma pitié plutôt que mon courroux.
Sa libre volonté m'a choisi pour époux.
Ma probité lui plut, elle l'a préférée
Aux recherches, aux vœux de toute ma contrée;
Et tu viens de la tienne ici redemander
Un cœur indépendant qu'on vient de m'accorder!
O toi qui te crois grand, *qui l'es par arrogance,*
Sors d'un asyle saint, de paix et d'innocence :
Fuis; cesse de troubler, si loin de tes états,
Des mortels tes égaux qui ne t'offensent pas.

On n'est point *grand*, on est au contraire fort petit *par l'arrogance.* Indatire voulait dire : *Toi qui prends de l'arrogance pour de la grandeur ;* mais en mettant de côté cette faute de style, Indatire n'a-t-il pas cent fois trop raison ? Il n'y a certainement aucune réplique possible : celle d'Athamare est de lui proposer le combat. Je ne pense pas qu'on ait jamais rien imaginé de plus extraordinaire qu'un roi des Mèdes qui vient, en pleine paix, chez les Scy-

thes, proposer à l'un d'entre eux un combat singulier : c'est à peu près comme si le grand-seigneur venait en Crimée défier un Tartare. Je ne sais pas si, dans un plan quelconque, il serait possible de trouver un caractère, des passions et des circonstances capables de motiver une conduite si peu vraisemblable : ce qui est certain, c'est qu'ici tout s'y oppose, non-seulement la fierté superbe des rois d'Asie, constamment attestée par l'histoire, mais le danger évident de se mettre à la merci d'un peuple tel que les Scythes, jaloux de ses droits et de son indépendance, et terrible dans ses ressentiments. Indatire est tué contre toutes les convenances morales et dramatiques. Autant on applaudit à la vengeance de Zamore qui suit la loi de la nature, autant on est blessé de voir l'innocent et vertueux Indatire succomber sous un aggresseur injuste et inexcusable. Sa mort fait courir les Scythes aux armes ; et l'insensé Athamare est bientôt enveloppé avec tous les siens, et mis dans les fers. La loi du pays veut que ce soit la femme d'Indatire qui venge son trépas en immolant son meurtrier sur les autels ; et si Athamare avait été un personnage intéressant, si son amour et celui d'Obéide avaient pu nous toucher, cette situation serait terrible. Mais la passion d'Obéide, jusque-là simplement indiquée, n'éclate qu'au cinquième acte, à l'instant même où la conduite d'Athamare vient de le rendre encore plus condamnable. Elle feint d'accepter l'affreux ministère qu'on lui impose, parce que, si elle le refusait, Athamare périrait dans les supplices. On

s'attend bien qu'elle se tuera elle-même; mais ce qu'on n'attend pas, c'est l'espèce de détour subtil dont elle se sert pour sauver Athamare. Les Scythes jurent que tous les Perses qui sont leurs prisonniers seront épargnés dès que Obéide aura vengé Indatire. Elle se frappe et leur dit :

Vous jurez d'épargner tous mes concitoyens :
Il l'est : sauvez ses jours : l'amour finit les miens.
Vis, mon cher Athamare; en mourant je l'ordonne.

Il faut que les Scythes soient de bonnes gens et d'une extrême simplicité pour trouver ce raisonnement juste, et ne pas dire à Obéide : Nous avons promis de faire grace à tous les Persans; oui, mais quand vous aurez fait justice pour nous de celui qui a tué notre frère; c'est sa mort et non pas la vôtre qui doit nous venger. Non-seulement ils ne s'avisent pas d'une réponse si naturelle, mais lorsque Athamare, suivant les bienséances du théâtre, veut tourner contre lui le même glaive dont Obéide s'est percée, on le lui arrache des mains en lui disant :

Arrête, et respecte la loi;
Ce fer serait souillé par des mains étrangères.

Et Sozame lui dit :

Va, règne, malheureux!

Ainsi, pour punir cet Athamare qui est l'auteur de la mort de deux personnes très innocentes, on l'envoie *régner*. Ce dénouement est tout près du burlesque.

Le style de la pièce est beaucoup plus faible et plus défectueux que celui du *Triumvirat;* cepen-

dant le coloris de l'auteur se retrouve dans quelques peintures de mœurs.

Le titre de *la Tolérance* qu'ajouta Voltaire à la tragédie des *Guèbres*, comme il avait ajouté celui du *Fanatisme* à *Mahomet*, marquait assez le dessein de l'auteur. Il voulut encore faire de la tragédie une école de morale; mais si le dessein était bon, ses forces n'y répondaient plus. Le plan des *Guèbres* est encore bien plus mauvais que tout ce que nous venons de voir; il est bâti sur un roman aussi dénué de vraisemblance dans les faits que de vérité dans les mœurs. D'ailleurs, il est des leçons qu'il faut donner directement, et qui s'affaiblissent trop par des allégories éloignées et des tableaux symboliques. Il faut alors sacrifier l'ambition d'être applaudi sur la scène à l'ambition plus noble d'être utile à l'humanité. Au reste, ce sacrifice ne pouvait pas avoir lieu pour *les Guèbres*, dont les vrais amis de Voltaire empêchèrent la représentation, qu'assurément la pièce ne pouvait pas soutenir.

Il a placé la scène dans Apamée, aux confins de la Syrie, et sous le règne de Gallien. Il suppose que cet empereur a proscrit dans ses provinces d'Orient la religion des mages, que le voisinage des Persans pouvait introduire dans son empire, et qu'il a porté la peine de mort contre tous ceux qui professeraient le culte du soleil. Des prêtres de Pluton sont chargés, dans Apamée, de veiller au maintien de cette loi, et de présider avec les officiers de l'empereur au jugement des réfractaires. Toutes ces suppositions sont absolument contraires à l'histoire et aux

mœurs romaines. Jamais Gallien ni aucun empereur ne songea ni ne put songer à proscrire la religion des mages de l'empire romain : elle y était à peine connue. On ne proscrit une religion dans un état que quand ses sectateurs, opposés à celle du pays, peuvent en faire craindre la chute. Mais on sait que Gallien ne persécuta pas même les chrétiens, déjà très nombreux dans ses provinces; et les Romains, qui toléraient toutes les religions, ne s'élevèrent contre le christianisme que parce qu'il les condamnait toutes, et ne reconnaissait aucun des dieux du paganisme. Voltaire, qui lui-même avait cent fois attesté cette vérité reconnue, ne devait pas la contredire dans sa pièce des *Guèbres;* il ne devait pas non plus faire siéger des prêtres à côté des tribuns militaires; ce qui était sans exemple chez les Romains. Ces sortes de fautes, qui sont pour les gens instruits un objet de critique, ne décident pas, il est vrai, du sort d'une pièce de théâtre; ce qui en éloignait *les Guèbres,* c'est le vice d'une fable très mal construite dans toutes ses parties, et destituée de tout moyen d'intérêt. C'est une suite d'incidents fortuits, de coups du hasard, qui, ne se rapportant à aucun but, ne peuvent attacher le spectateur. Une jeune fille inconnue est dénoncée et poursuivie par les prêtres de Pluton pour avoir sacrifié au soleil. Le tribun militaire Iradan, commandant d'Apamée, ne pouvant la soustraire à la condamnation légale, prend le parti de l'épouser, uniquement pour lui faire une sauve-garde de ce titre d'épouse d'un citoyen romain. Mais la jeune Arzame ne peut accepter

son offre, parce qu'elle aime un Guèbre nommé Arzémon, et qu'elle aime mieux mourir que de renoncer à lui. Cet Arzémon vient pour la chercher, et, trompé par un faux rapport qui lui fait croire qu'Iradan veut livrer Arzame aux prêtres de Pluton, il commence par poignarder ce tribun, son bienfaiteur, qui heureusement n'est pas blessé à mort. Cette méprise odieuse et sans objet ne produit qu'un repentir inutile, lorsque dès la scène suivante ce jeune insensé reconnaît son erreur. Un autre Arzémon, qui passe pour le père du premier, vient au quatrième acte; car dans cette pièce tous les personnages arrivent d'acte en acte, les uns après les autres. Il fait reconnaître dans celui que l'on croit son fils le fils d'Iradan, et dans Arzame la fille de Cézène, frère d'Iradan. Cette froide reconnaissance est fondée sur un roman trivial qu'il serait aussi long que superflu de détailler. Cependant les prêtres redemandent leur victime, puisqu'elle n'est pas l'épouse d'Iradan; et quoiqu'on ait dit et répété plusieurs fois que les soldats n'osent pas leur désobéir, ceux-ci prennent parti pour toute la famille; et le guèbre Arzémon, qui n'a fait que manquer Iradan, ne manque pas le grand-prêtre et l'étend sur la place. On ne sait trop comment tout ce chaos d'évènements pourra se débrouiller, lorsque l'empereur Gallien arrive à la dernière scène pour apporter le dénouement : c'est un pardon général et l'abolition d'une loi barbare. Mais l'abolition est sans effet quand on sait que la loi n'a jamais existé, et le pardon accordé au jeune Arzémon, qui a mas-

sacré un grand-prêtre, est d'une invraisemblance trop choquante dans les mœurs romaines. La crainte d'irriter les dieux était si forte chez le peuple romain, qu'un empereur même n'eût pas osé faire grace au meurtrier d'un prêtre : on aurait crié au sacrilège. Il n'y eut d'exemple à Rome de cette espèce d'assassinat commis avec impunité que dans le temps des proscriptions, où la terreur avait fait taire un moment toutes les lois.

De toutes ces productions dégénérées, *Sophonisbe* est celle qui se ressent le moins de l'âge avancé de l'auteur. Les caractères en sont bien tracés, les sentiments nobles : il y a des scènes entières dont le dialogue se soutient, des morceaux qui ont de la force, et de temps en temps de beaux vers. Le plus grand vice de l'ouvrage est celui du sujet, que Voltaire lui-même avait reconnu impraticable lorsqu'il avait parlé de la *Sophonisbe* de Corneille. La sienne est à peu près tracée sur le plan de Mairet *, sur-tout dans le cinquième acte, qui offre un très beau spectacle. Il paraît que c'est là sur-tout ce qui le séduisit; et peut-être d'ailleurs, rebuté du mauvais succès des pièces d'invention qu'il avait faites depuis *Tancrède*, se livra-t-il plus volontiers à la facilité de travailler sur un plan donné. Quoi qu'il en soit, *Sophonisbe* ne fut pas plus heureuse que *les Scythes*, quoique beaucoup meilleure. Je ne crois pas même que Voltaire, dans toute sa force,

* Il l'intitula dans la première édition : *La Sophonisbe de Mairet réparée à neuf ;* titre un peu grotesque, qui fit dire à Buffon une plaisanterie à peu près du même goût : *Il faut voir si le public sera content de la ressemelure.*

eût pu vaincre les difficultés du sujet, qui présente un vice radical. C'est un jeune roi intéressant par lui-même, et nécessairement le héros de la pièce, forcé de faire mourir la femme qu'il vient d'épouser, Sophonisbe, la nièce d'Annibal, pour la dérober au joug de ses propres alliés, des Romains, qui veulent mener leur captive en triomphe au Capitole. L'impuissance absolue et l'avilissement sont, sans contredit, dans le héros d'une tragédie, les défauts les plus intolérables, et ce sont ceux du rôle de Massinisse. Il a aimé autrefois Sophonisbe, qui se souvient encore de cet amour, et qui en a conservé pour lui, même depuis qu'elle a épousé Syphax. Allié des Romains, Massinisse a combattu avec eux, et vient de prendre Cirthe, capitale des états de Syphax; et le vieux roi a été tué sur la brèche. L'amour de Massinisse pour Sophonisbe se rallume quand il revoit cette princesse; et apprenant que Lélie, lieutenant de Scipion, redemande, au nom du consul, la nièce d'Annibal, captive des Romains, il prend le parti de l'épouser le jour même où elle est devenue veuve de Syphax. Ce mariage peut paraître contraire aux bienséances ordinaires; cependant ce n'est pas là ce qui nuit à la pièce : des convenances plus fortes justifient cet hymen. Massinisse, indigné de l'orgueil et de l'ingratitude des Romains, est résolu de renoncer à leur alliance; et la nièce d'Annibal, leur mortelle ennemie, animée contre eux d'une haine héréditaire, qui est à ses yeux le premier des devoirs, ne voit dans son nouvel époux que le vengeur de

Syphax, le sien et son dernier appui contre Rome. La manière dont ce mariage est proposé et accepté eût fait honneur à Voltaire dans tous les temps :

MASSINISSE.

Écoutez, vous n'avez qu'un instant.
Vos fers sont préparés.... un trône vous attend.
Scipion va venir.... Carthage vous appelle;
Et si vous balancez, c'est un crime envers elle.
Suivez-moi, tout le veut.... Dieux justes! protégez
L'hymen où je l'entraîne, et soyons tous vengés.

SOPHONISBE.

Eh bien! à ce seul prix j'accepte la couronne;
La veuve de Syphax à son vengeur se donne.
Oui, Carthage l'emporte. O mes dieux souverains,
Vous m'unissez à lui pour punir les Romains!

On voit que la nécessité des conjonctures justifie la promptitude de cet accord, et commande l'énergique brièveté du dialogue. On voit aussi que cet amour, ennobli par les plus puissants motifs, est, ainsi que le sujet, plus héroïque que touchant; et c'était une raison de plus pour que l'héroïsme se soutînt dans la pièce, puisqu'il en est le premier intérêt. Mais malheureusement il s'évanouit aussitôt devant Lélie et Scipion. Dans la scène suivante, le lieutenant du consul dicte ses ordres à Massinisse comme à un sujet révolté; et quand celui-ci, qui croit avoir pris ses mesures pour être le maître dans Cirthe, veut mettre l'épée à la main, et proposer le combat à Lélie, le Romain, d'avance instruit de tout, mieux servi et plus puissant, le fait arrêter et désarmer, sans qu'il puisse faire la

moindre résistance. Scipion, qui vient ensuite, prend sur lui une supériorité d'autant plus accablante, qu'il joint à la confiance du pouvoir le langage de la modération la plus tranquille et les consolations de l'amitié. Il fait plus; il montre à Massinisse le traité qu'il a signé, et qui porte expressément que tous les captifs seront au pouvoir des Romains; Massinisse lui-même est forcé d'en convenir. Il ne lui reste d'autre ressource que d'implorer la pitié pour son amour; et Scipion n'est que trop bien fondé à lui opposer les ordres du sénat, qu'il est obligé de suivre, et les dispositions du traité qui doivent être remplies; en sorte que Massinisse, le premier personnage de la pièce pendant trois actes, est à la fois trompé dans un projet téméraire, puni comme un rebelle, réprimandé comme un jeune homme, et convaincu d'avoir tort. Cet acte décida le sort de cette tragédie, que les beautés du cinquième acte ne purent relever. La scène du dénouement est tragique. Massinisse, qui est demeuré sans défense comme sans réponse, a feint de consentir à livrer son épouse; et quand Scipion la demande, un rideau qui se tire, découvre l'intérieur du théâtre, et montre Sophonisbe mourante, étendue sur une banquette, et un poignard enfoncé dans le sein; et Massinisse, affaibli déjà par le poison qu'il a pris, mais à qui la rage rend un reste de force, meurt en prononçant contre les Romains des imprécations qui offrent des traits d'énergie parmi beaucoup négligences.

Ce dénouement n'est pas conforme à l'histoire :

Massinisse, malgré l'horreur du sacrifice où les Romains l'avaient réduit, oubliant un amour passager pour des intérêts durables, fut jusqu'à sa mort l'allié le plus constant et le plus fidèle ami de Rome. Corneille et Mairet, n'osant pas contredire une histoire aussi connue que celle du peuple Romain, n'ont point fait mourir Massinisse; mais on eût peut-être pardonné cette violation de la vérité historique, si la pièce avait pu être plus intéressante. Les mœurs y sont assez fidèlement observées, à un seul endroit près. A la fin du deuxième acte, un officier numide vient dire à la reine:

Reine, il vous faut apprendre
Qu'un *insolent* Romain vient ici de se rendre.
On le nomme Lélie, et le bruit se répand
Qu'il est de Scipion le premier lieutenant.
Sa suite *avec mépris* nous insulte et nous brave;
Des Romains, disent-ils, Sophonisbe est l'esclave.
Leur fierté nous vantait *je ne sais quel sénat*,
Des préteurs, des tribuns, l'honneur du consulat,
La majesté de Rome, etc.

Ce langage pouvait convenir à quelque Germain des bords du Rhin ou du Danube, la première fois que les Romains pénétrèrent dans ces contrées presque sauvages; mais il n'était pas possible qu'au temps de la seconde guerre punique, les Romains, déjà connus en Afrique lors de la première, les Romains, depuis si long-temps en guerre avec Carthage, alliés de Massinisse, ennemis de Syphax, et maîtres de Cirthe après un long siège, fussent tellement étrangers pour un Numide, qu'il entendît

parler pour la première fois du sénat de Rome et du nom de Lélie, le lieutenant du général romain qui vient de prendre la ville. Cette ignorance est ici affectée mal à propos, et ne rend pas plus piquants des vers dont la diction est d'ailleurs négligée, comme elle l'est en beaucoup d'endroits; mais elle se relève dans quelques autres. C'est d'ailleurs un grand défaut dans le plan, d'avoir fait paraître au premier acte le personnage inutile de Syphax, qui est tué avant le commencement du second; suivant les règles de l'art, la pièce ne devait commencer qu'après sa mort. Il semble que l'auteur ait voulu suivre le plan de Mairet jusque dans les fautes, qui étaient faciles à corriger.

La manière dont on accueillit *Sophonisbe* n'était conforme, ni aux ménagements qu'on devait à l'âge et aux titres de l'auteur, ni même à un mérite que cet âge devait rendre plus intéressant. Certainement il y en avait un fort peu ordinaire à soixante-quinze ans, à soutenir jusqu'à un certain point l'exécution et le dénouement d'un sujet si ingrat; et l'agonie de Massinisse, que le jeu de Lekain rendait si terrible, était d'un effet vraiment théâtral. Mais le public ne parut sentir que la froideur du sujet; et Voltaire, blessé de cet accueil, qui lui rappelait encore la disgrace des *Scythes* et celle du *Triumvirat*, parut aussi se dégoûter enfin, non pas encore de la tragédie, mais du théâtre. Il ne voulut y exposer ni *les Lois de Minos*, pièce imprimée avant *Sophonisbe*, ni *Don Pèdre*, ni *les Pélopides*, qui la suivirent. Il déclara même, dans la préface de ces

deux dernières pièces, qu'il ne les avait pas faites pour être représentées. Dans celle des *Lois de Minos* il avait annoncé solennellement qu'il *sortait de la carrière dramatique;* mais il promettait plus qu'il ne pouvait tenir. La tragédie était sa passion dominante; cette passion s'était même rallumée avec plus de force que jamais, lorsqu'il vint nous apporter lui-même *Irène* et *Agathocle.* Mais avant d'en venir à ces deux ouvrages, qui furent ses derniers, il faut dire un mot des trois autres que je viens de nommer.

Il semble que dans *les Lois de Minos,* il ait voulu revenir au sujet qu'il avait manqué dans les *Guèbres,* et consacrer à la tolérance civile une seconde tragédie. Celle-ci est un peu moins défectueuse que la première, et pour le plan et pour le style, quoiqu'elle le soit encore beaucoup. Il s'agit, comme dans l'autre, d'une jeune fille que la superstition veut sacrifier aux dieux; mais ici du moins cette barbarie fanatique est mieux fondée sur les mœurs et sur la vraisemblance. La scène est en Crète, sous le règne de Teucer, successeur de Minos; et celui-ci, législateur de Crète, a établi la coutume d'immoler, tous les sept ans, une jeune captive aux mânes des héros crétois. C'est en conséquence de cette loi, regardée comme inviolable, qu'Astérie, faite prisonnière dans la guerre que les Crétois ont contre les Cydoniens, doit être sacrifiée dans le temple de Gortyne. Les Cydoniens sont des peuples du nord de la Crète, encore sauvages, tandis que ceux de Minos sont civilisés; et il entre dans le dessein de

l'auteur d'opposer les vertus naturelles de ces Cydoniens, simples et grossiers, aux mœurs superstitieuses et cruelles des Crétois policés. Teucer les abhorre, ces mœurs; il pense en vrai sage; il voudrait abolir des lois inhumaines et sauver Astérie; mais son pouvoir est limité par les archontes et subordonné à la loi de l'état. Pendant ce conflit d'autorité, il arrive qu'Astérie est reconnue pour la fille de Teucer, qui avait été enlevée par les Cydoniens et nourrie chez eux : c'est précisément la fable des *Guèbres*. La même méprise que nous y avons vue n'est pas mieux placée dans *les Lois de Minos*. Datame, jeune Cydonien, amant d'Astérie, et qui vient pour payer sa rançon, la voit conduire par des soldats, qui sont ceux à qui Teucer a confié le soin de la défendre. Il se persuade tout le contraire; il prend les défenseurs d'Astérie pour ses bourreaux, il se jette avec toute sa suite sur les gardes de Teucer et sur ce prince lui-même. Le dénouement, au lieu d'être amené par l'autorité suprême, comme dans *les Guèbres*, est amené par la force, mais nullement motivé. Teucer, dont le pouvoir semblait jusque-là restreint dans des bornes si étroites, se trouve tout-à-coup maître absolu : c'est l'armée qui a fait cette révolution; mais il fallait la préparer et la fonder; il fallait dire par quels moyens il dispose ainsi de l'armée, qui ne pouvait pas être jusque-là dans sa dépendance, puisqu'alors tout y aurait été, le maître de l'armée l'étant nécessairement de tout le reste. Des scènes entières montrent évidemment le dessein de rap-

peler la dernière révolution de Suède, alors récente, dont l'auteur parle dans ses notes, et de retracer aussi l'anarchie polonaise, qui venait d'être la cause d'une autre espèce de révolution. Mais ces sortes d'allusions ne sauraient tenir lieu d'intérêt et de vraisemblance. Teucer brûle le temple de Crète et abolit les sacrifices humains; le grand-prêtre est tué comme dans *les Guèbres*, et Datame, le soldat cydonien, épouse la fille du roi.

Ce qu'on remarque le plus dans cette pièce et dans presque toutes celles du même temps, c'est l'esprit philosophique de l'auteur, devenu celui de tous les personnages, parce qu'il n'a plus guère la force de leur en donner un autre. Ce n'est plus cette philosophie naturelle, cette douce morale du cœur, sobrement ménagée dans le dialogue, et habilement fondue dans le sujet : c'est la raison d'un vieillard, c'est-à-dire le résultat de l'expérience mis à la place des passions et des caractères. La réflexion est l'esprit de la vieillesse : il domine dans tout ce qu'a fait Voltaire pour le théâtre, depuis *Olympie* jusqu'à *Irène*, et remplace progressivement l'imagination qui s'éteint.

Ce fut un paradoxe historique qui lui fit entreprendre la tragédie de *Don Pèdre*, pour réhabiliter la mémoire de ce roi, nommé par les historiens *Pierre-le-Cruel*. Il eut certainement des qualités estimables, et son frère naturel, Transtamare, commit en le tuant un meurtre très odieux; mais il n'est ni possible ni permis de contredire tous les historiens, qui sont d'accord sur ses débauches, et sur ses

cruautés qui en furent la suite. Voltaire ne rend pas son apologie bien complète ni bien intéressante, quand il fait dire de lui à Léonore sa femme :

Ses maîtresses peut-être ont corrompu son âme :
Le fond en était pur.

Don Pèdre ailleurs dit de lui-même :

Padille m'enchaînait et me rendait cruel :
Pour venger ses appas, je devins criminel.
Ces temps étaient affreux.

Dans la vérité, ni lui, ni Transtamare ne pouvaient être des personnages intéressants. Tous deux se disputent Léonore et le trône : les états de Castille sont pour Transtamare; et du Guesclin, à la tête d'une armée française, lui prête un appui plus solide. Léonore a épousé en secret don Pèdre qu'elle aime, quoiqu'elle soit en butte pendant une partie de la pièce à ses soupçons injurieux. Le plan est arrangé de manière que Transtamare joue un rôle très noble pendant les premiers actes, et finit par une barbarie exécrable : rien n'est plus mal conçu. Pour donner une idée de la manière dont cette pièce se dénoue et dont elle est écrite, il suffira de citer l'endroit du cinquième acte, où l'on rapporte la défaite et la mort de don Pèdre :

Par sa valeur trompé, don Pèdre s'est perdu.
Sous son coursier mourant ce héros abattu,
A bientôt du *roi Jean* * subi la destinée.
Il tombe, on le saisit.

* Que fait là le roi Jean ?

LÉONORE.

Exécrable journée,
Tu n'es pas à *ton comble* * ! Il vit du moins?

MENDOSE.

Hélas!
Le généreux Guesclin le reçoit dans ses bras.
Il étanche son sang; il le plaint, le console,
Le sert avec respect, engage sa parole
Qu'il sera des vainqueurs en tout temps honoré,
Comme un prince absolu de sa cour entouré.
Alors il le présente à l'heureux Transtamare.
Dieu vengeur! qui l'eût cru? Le lâche, le barbare,
Ivre de son bonheur, *aveugle en son courroux*,
A tiré son poignard, a frappé votre époux.
Il foule aux pieds ce corps étendu sur le sable, etc.

Cette basse atrocité est par elle-même dégoûtante et indigne de la tragédie; et, de plus, rien n'a indiqué auparavant que Transtamare en fût capable. Qui croirait qu'après ce récit, qui ne serait pas supporté, le poète ose amener sur la scène cet abominable assassin, qui vient tranquillement réclamer la main de Léonore dont il a massacré l'époux? Une pareille scène révolterait le spectateur encore plus que le récit qui la précède. Léonore ne lui répond qu'en se perçant d'un poignard. Du Guesclin accable Transtamare de reproches; il lui dit :

Je vous dégrade ici du rang de chevalier;

vers très noble, mais qui ne peut pas réparer de si

* *Le comble d'une journée!*

énormes fautes; et Transtamare finit la pièce par ces deux vers :

Je m'en dis encor plus : au crime abandonné,
Léonore et mon frère, et Dieu, m'ont condamné.

Son remords est aussi froid que son crime. Mais au milieu de tant de défauts et de froideurs, on retrouve encore quelque chose de Voltaire dans une entrevue de don Pèdre et de du Guesclin, dont le dialogue et la diction valent mieux que le reste de la pièce, et respirent la franchise et la générosité, qui étaient les caractères de la chevalerie.

Les Pélopides sont le seul ouvrage de la vieillesse de Voltaire où il ne se fasse reconnaître nulle part. Dans tous les autres dont je viens de parler, c'est un feu presque éteint, mais qui laisse encore échapper des étincelles : ici ce sont des cendres froides. C'est la dernière lutte qu'il essaya contre Crébillon; mais pour ce coup la partie était trop inégale. L'auteur d'*Atrée* avait composé sa pièce dans la vigueur de l'âge et du talent : Voltaire n'était plus que l'ombre de lui-même dans la tragédie lorsqu'il fit *les Pélopides ;* et ce sujet est un de ceux qui demandent le plus de nerf tragique. La pièce de Voltaire est de la dernière faiblesse, dans le plan comme dans les vers. Il a mis au nombre de ses personnages Hippodamie et sa fille Érope : celle-ci, sur le point d'être la femme d'Atrée, a été enlevée aux autels par Thyeste; et cet enlèvement a produit une guerre civile dans Argos. Érope, qui a épousé Thyeste en secret, s'est retirée dans un temple avec l'enfant

qu'elle a eu de son mariage. Sa mère Hippodamie et le vieillard Polémon, ancien gouverneur des deux frères, et archonte d'Argos, ont obtenu une suspension d'armes. On parle d'accommodement : c'est là que commence la pièce, et pendant quatre actes il n'est question d'autre chose que de pourparlers toujours inutiles. Il n'y a de moyen de conciliation que de rendre Érope, qu'Atrée s'obstine à redemander avec justice. Polémon et Hippodamie se flattent d'y déterminer Érope et Thyeste, dont ils ignorent encore l'union secrète. Atrée, à qui l'on promet toujours de lui rendre sa femme, ne peut pas même parvenir à lui parler; ce n'est qu'à la fin du quatrième acte qu'Érope se résout à le voir et à lui révéler la vérité. Alors il prend le parti de dissimuler, comme dans la pièce de Crébillon, et prépare sa vengeance par les mêmes moyens : la coupe doit être le gage de la réconciliation entre les deux frères. Atrée, qui a fait égorger secrètement l'enfant d'Érope et de Thyeste, remplit la coupe de son sang; et au moment où Hippodamie la présente à l'époux d'Érope, la nourrice arrive, et nous apprend le meurtre de l'enfant. Atrée, qui a pris ses mesures pour être le plus fort dans le temple, tue de sa main Érope et Thyeste au pied des autels, et répand du moins leur sang, s'il n'a pu leur faire boire celui de leur fils. Au milieu de toutes ces horreurs, il n'y a nulle force dans les sentiments, nul développement dans les caractères, nul intérêt pour Thyeste, qui est évidemment coupable, et qui l'est sans excuse et sans repentir ;

nul pour l'espèce d'amour qu'Érope a pour un mari qu'elle condamne sans cesse, et qui ne lui est cher que parce qu'elle voit en lui le père de leur enfant : jamais l'horreur n'a été plus froide. A l'égard du style, on en peut juger par ce morceau, qui est le plus fort du rôle d'Atrée; c'est ainsi qu'il s'exprime dans un monologue, au moment où il vient d'apprendre qu'Érope et Thyeste sont unis :

Tout Argos, favorable à leurs lâches tendresses,
Pardonne à des forfaits qu'il appelle faiblesses;
Et je suis la victime et la fable à la fois,
D'un peuple qui méprise et les mœurs et les lois :
Vous en allez frémir, Grèce légère et vaine,
Détestable Thyeste, insolente Mycène.
Soleil, qui vois ce crime et toute ma fureur,
Tu ne verras bientôt ces lieux qu'avec horreur.
Le voilà, cet enfant, ce rejeton du crime....
Je te tiens : les enfers m'ont livré ma victime;
Je tiens ce glaive affreux sous qui tomba Pélops;
Il te frappe, il t'égorge, *il t'étale en lambeaux;*
Il fait rentrer ton sang, au gré de ma furie,
Dans le coupable sang qui t'a donné la vie.
Le festin de Tantale est préparé pour eux;
Les poisons de Médée en sont les mets affreux.
Tout tombe autour de moi par cent morts différentes;
Je me plais aux accents de leurs voix expirantes;
Je savoure le sang dont j'étais affamé.
Thyeste, Érope, ingrats! tremblez d'avoir aimé.

Idas accourt à lui, et dit :

Seigneur, qu'ai-je entendu? Quels discours effroyables!
Que vous m'épouvantez par ces cris *lamentables!*

Cette étrange expression de *cris lamentables*, à propos des fureurs d'Atrée, suffirait pour faire voir à quel point Voltaire avait oublié même le mot propre, quand tout ce qui précède ne le prouverait pas. Il n'est pas nécessaire de détailler toutes les fautes de ces vers : il y en a presque autant que de mots. Les quatre vers les plus passables ne sont qu'une espèce de plagiat des vers de Racine et de Boileau, extrêmement affaiblis. Toute la tragédie des *Pélopides* ne vaut pas une scène d'*Atrée*, qui pourtant n'est pas une bonne pièce.

Irène et *Agathocle*, sujets beaucoup moins forts que celui d'*Atrée*, montrent moins la décrépitude de l'auteur, et offrent encore quelques traits de sentiment et quelques vers heureux. Un des inconvénients d'*Agathocle* est de ressembler beaucoup à *Venceslas*. Dans l'une et l'autre pièce, c'est un vieux souverain dont les deux fils ont autant de différence entre eux que d'éloignement l'un pour l'autre. L'un des deux est tué par son frère : le père veut d'abord faire périr le meurtrier, et finit par lui céder la couronne : c'est évidemment le même fond. On peut cependant regretter que Voltaire n'ait pas traité ce sujet dans un temps où il eût pu se servir de tout son talent pour développer les idées accessoires qui pouvaient distinguer sa pièce de celle de Rotrou, et, malgré les rapports généraux des deux plans, donner au sien un caractère particulier. Celui qu'il n'a fait qu'indiquer pouvait être dramatique, et fournissait aux mœurs et aux situations. Ses deux frères sont l'inverse de

ceux de Rotrou : Rotrou fait mourir celui des deux qui a le plus de vertu ; et le meurtrier, qui obtient sa grace et le trône, n'intéresse que par la violence de ses passions, qui semblent l'entraîner malgré lui. Dans *Agathocle*, Argide, après avoir tué Polycrate, peut dire comme Égisthe dans *Mérope* :

J'ai tué justement un injuste adversaire.

Polycrate, d'un caractère féroce et tyrannique, veut enlever à force ouverte une jeune captive que l'on doit rendre aux Carthaginois en vertu d'un traité. Argide, aussi généreux que sensible, veut que cette captive soit libre, quoiqu'il en soit amoureux ; il défend l'innocence opprimée : attaqué par le ravisseur, il ne lui ôte la vie que pour sauver la sienne. L'amour réciproque du prince Argide et de cette jeune Idace, d'autant plus intéressant dans tous les deux, que tous les deux le combattent et que les circonstances le traversent, pouvait former une intrigue attachante. Du côté des caractères, on pouvait tirer un grand parti de cet Agathocle parvenu au trône du sein de la bassesse, qui a fait respecter ses exploits, son courage et ses talents de ces mêmes Syracusains qui haïssaient sa tyrannie. C'était un aperçu assez juste et assez heureux que cette prédilection que le poète lui donne pour son fils Polycrate, dont il n'ignore pas les vices, mais dont la fierté et l'énergie lui paraissent propres à rendre le trône héréditaire dans sa famille. D'un autre côté, il y a de la vérité dans cette jalousie secrète qui

éloigne le cœur d'un vieux tyran de son autre fils Argide, dont l'héroïsme aimable semble reprocher à son père les vices et les cruautés qui ont servi à son élévation. Toutes ces dispositions différentes et contrastées, vaincues à la fin par la nature, par l'ascendant de la vertu, par les réflexions de l'expérience, par la nécessité des conjonctures, pouvaient donner d'autant plus d'effet au dénouement, que, si l'abdication d'Agathocle rappelle celle de Venceslas, celle d'Argide, qui vi ent ensuite, est une idée aussi belle qu'originale. Que le vieil Agathocle descende du trône quand il a déjà un pied dans la tombe, il n'y a rien là de bien extraordinaire; mais que son fils, au moment où on le fait roi, où les peuples applaudissent à cette proclamation, se souvienne que les Syracusains étaient libres avant que son père les eût asservis ; qu'il n'accepte la couronne que pour avoir le droit de s'en dépouiller, et que le premier acte de son pouvoir soit de rendre la liberté à sa patrie, et de préférer des concitoyens à des sujets; je crois que cette révolution serait vraiment théâtrale, si tout le rôle d'Argide avait été fait pour amener et préparer ce beau moment. *Agathocle* n'est qu'une esquisse extrêmement imparfaite, dont Voltaire aurait pu faire un tableau, s'il avait pu tenir encore d'une main assez ferme et assez vigoureuse le pinceau tragique, qui, tremblant entre les doigts glacés d'un vieillard, ne put que dessiner des figures indécises, sans expression, sans couleur et sans vie.

Les amis de Voltaire crurent honorer sa mémoire

en faisant représenter *Agathocle* le jour de l'anniversaire de sa mort : je ne crois pas que ce zèle fût bien entendu. On sollicita, par un long compliment, l'indulgence du public. Est-ce un hommage bien flatteur que de demander l'indulgence pour celui qui, pendant si long-temps, n'avait eu à demander que la justice ? Le public parut connaître mieux les bienséances : il ne se montra pas indulgent, mais respectueux : il écouta la pièce sans murmure, et n'y revint pas. Ce qui put donner de meilleures espérances pour *Agathocle*, c'est l'accueil qu'on avait fait à *Irène*. Mais pouvait-on s'y tromper? Voltaire était présent lorsqu'on joua *Irène*, et dans quelles circonstances ! De plus, quoique le sujet ne valût pas celui d'*Agathocle*, l'exécution en était moins défectueuse : il y avait quelques situations du moins indiquées, quelques instants d'intérêt; mais au fond la fable de cette pièce avait l'irremédiable inconvénient que nous avons déjà rencontré dans plusieurs des pièces précédentes, celui de mettre les personnages principaux dans une situation dont ils ne peuvent pas sortir. C'est la première fois que l'auteur avait occasion de peindre les mœurs du Bas-Empire et la cour bysantine : c'était un cadre neuf au théâtre, car je compte pour rien l'*Andronic* de Campistron, non qu'il soit sans intérêt, mais parce que l'auteur semble ne s'être pas même douté que la tragédie dût peindre les mœurs. Celles de Bysance, à l'époque où est placée l'action d'*Irène*, et qui n'est pas loin de celle d'*Andronic*, demandaient ces touches de Tacite, que Racine sut

emprunter pour *Britannicus ;* et malheureusement Voltaire qui, dans *Rome sauvée*, s'était montré capable de la même force, ne pouvait plus l'avoir dans *Irène*. Il y a des peintures dramatiques que tout le monde peut essayer avec quelque facilité, soit parce que les modèles en sont plus multipliés, soit parce qu'elles sont par elles-mêmes susceptibles de frapper quiconque a un peu d'imagination. Tels sont, par exemple, les tableaux de la grandeur romaine ou ceux de la chevalerie, qui sont si propres à élever l'âme, et si favorables à présenter au spectateur. Il y en a d'autres qui demandent le pinceau le plus sûr et le plus exercé : tels sont ceux d'une profonde corruption, du dernier avilissement dans une nation dégradée, du dernier abaissement d'une puissance qui tombe, de cette dégénérescence politique et morale (s'il est permis de se servir de ce terme) qui, se manifestant à la fois dans toutes les parties du corps social, annonce sa dissolution prochaine. C'était l'état de l'empire grec, qui succomba peu de temps après ; et ces sortes d'objets sont très difficiles à représenter, parce que les couleurs, pour être fidèles, doivent être tristes et flétrissantes ; que, ne pouvant réussir par l'éclat, elles ne peuvent attacher que par l'extrême vérité, et que la seule lumière qu'on puisse y répandre, est celle de la morale et de l'expérience.

Cependant c'est toujours un avantage pour le grand talent, d'avoir à crayonner des mœurs nouvelles, quelque difficulté qu'elles présentent ; mais il faut qu'il ait tous ses moyens ; et pouvait-on exi-

ger que Voltaire les eût à quatre-vingt-quatre ans? Nicéphore est un de ces despotes comme on en voit tant dans les annales bysantines, qui, renfermés dans l'intérieur de leur palais avec des femmes, des esclaves et des eunuques, craignent également les ennemis de l'état et leurs sujets, n'osent ni combattre les uns ni paraître devant les autres, pâlissent des succès de leurs généraux d'armée, encore plus que de leurs défaites, et ne voient dans tout homme qui a du mérite et de la renommée qu'un concurrent qui peut devenir leur successeur. Nicéphore a une raison de plus pour haïr Alexis Comnène, qui vient de battre les Scythes auprès du Strymon : cet Alexis avait dû épouser Irène, devenue depuis impératrice; et son époux Nicéphore s'est aperçu des sentiments qu'elle a conservés pour ce jeune prince, rejeton de la famille impériale des Comnène. Il lui a fait défense de reparaître à Bysance; ce qui était alors la suite naturelle et la récompense ordinaire des victoires remportées sur les ennemis. Mais Alexis, ramené par l'amour, revient ce jour même dans la capitale, et brave Nicéphore. Il eut fallu détailler les motifs de sa confiance et de son retour, développer ses desseins et ses ressources; mais tout est précipité sans vraisemblance comme sans effet. Nicéphore ne paraît que dans une scène, pour être insulté par Alexis, et tué dans l'acte suivant. Au troisième, Alexis est empereur, et veut épouser la veuve après avoir égorgé le mari. Voilà le nœud de la pièce, qui reste le même pendant trois actes, sans qu'il arrive le moin-

dre incident qui varie une situation dont on ne peut rien espérer. On ne voit d'un côté que d'inutiles tentatives, et de l'autre qu'une résistance nécessaire. L'auteur, comme pour donner à Irène un appui dont elle ne doit pas avoir besoin, fait sortir alors de l'ombre d'un cloître le père d'Irène, le vieillard Léonce, qui s'y était retiré, comme il arrivait assez souvent, pour se dérober aux horreurs et aux dangers des révolutions continuelles dont Bysance était le théâtre. Il rappelle à sa fille la coutume établie, qui oblige les veuves des empereurs à se renfermer dans une maison religieuse. Il combat avec force les prétentions injustes et les violences d'Alexis :

Écoutez Dieu qui parle et la terre qui crie :
« Tes mains à ton monarque ont arraché la vie.
« N'épouse point sa veuve..... »

Il est trop sûr qu'Alexis n'a rien à répondre, et que le héros d'une pièce, quand on peut lui parler ainsi, ne peut pas en fonder l'intérêt. Il y en a un peu plus dans le rôle d'Irène, qui combat une passion si malheureuse ; mais au théâtre on est plus ennuyé qu'attendri d'un malheur sans remède. Alexis, comme s'il voulait se rendre encore plus odieux, fait arrêter le père d'Irène : elle se tue, comme tout le monde s'y attend depuis trois actes ; et cette mort qui suit un long monologue, est tout ce que contient le cinquième acte.

Ce qui doit toujours surprendre, c'est que, dans toutes ces pièces, *les Pélopides* exceptés, il y ait toujours quelques morceaux écrits du style de la

tragédie. On applaudit beaucoup un fort beau vers du rôle de Léonce, en réponse à Comnène qui lui reprochait sa morale comme un *préjugé* :

La voix de l'univers est-elle un préjugé?

Je laisse aux philosophes à répondre à Voltaire qui a fait ce vers, au public qui l'applaudit, et à l'*univers*.

Les rapides révolutions de Bysance parurent heureusement exprimées dans ces vers, qui ont du nombre, de la précision et de l'élégance :

Vingt fois il a suffi pour changer tout l'état,
De la voix d'un pontife ou du cri d'un soldat.
. . . . . .
Nous avons vu passer ces ombres fugitives,
Fantômes d'empereurs élevés sur nos rives,
Tombant du haut du trône en l'éternel oubli,
Où leur nom d'un moment se perd enseveli.

D'autres vers étonnèrent par le coloris poétique; celui-ci, par exemple, que dit Irène en parlant du mariage qui la fit impératrice en la faisant si malheureuse :

On para mes chagrins de l'éclat des grandeurs.

Et cet autre qui rend la même idée :

Je montai sur le trône au faîte du malheur.

Au reste, *Irène* fut bientôt oubliée; mais on n'oubliera jamais ce triomphe du génie décerné sur le théâtre de Paris à l'homme extraordinaire qui, sentant sa fin prochaine, était venu chercher la récompense de soixante ans de travaux, et qui, sans finir, comme Sophocle, par un chef-d'œuvre, méritait comme lui de mourir sous les lauriers.

COMÉDIES.

Parmi les talents qui ont manqué à Voltaire, et on les compte, il faut mettre celui de la comédie proprement dite. Il s'y était essayé de bonne heure, et même avec soin, mais non pas avec succès. *L'Indiscret*, joué en 1725, n'eut que six représentations; il ne fut repris qu'au bout de quarante ans, et ne réussit pas davantage. L'indiscrétion n'est, dans cette pièce, qu'une nuance de la fatuité : Damis n'est indiscret que sur l'article de la galanterie. Le sujet pouvait devenir plus étendu et plus important si l'auteur y eût fait entrer tous les effets de cette dangereuse faiblesse d'un esprit qui ne peut rien cacher, rien retenir, faiblesse qui a rendu plus d'une fois le talent même incapable d'affaires, et ce mélange de prétention et d'étourderie qui fait que certains hommes aiment mieux dire du mal d'eux-mêmes que de n'en dire rien du tout. Mais si Voltaire n'a jamais conçu un caractère comique, il avait du moins une fois saisi le style de la comédie dans les personnages qui ne sont que raisonnables : à la vérité, c'est la partie la plus aisée, sur-tout pour un homme qui sait écrire en vers, et c'est celle qui occupe le moins de place dans ce genre d'ouvrage; mais enfin la première scène de *l'Indiscret* a ce mérite, et il est même d'autant plus remarquable dans Voltaire, que depuis il ne l'a pas retrouvé. Le rôle d'Euphémie, mère de Damis, n'a qu'une scène, mais elle est parfaitement écrite.

Depuis deux mois au plus vous êtes à la cour;
Vous ne connaissez pas ce dangereux séjour.

Sur un nouveau venu le courtisan perfide
Avec malignité jette un regard avide,
Pénètre ses défauts, et dès le premier jour
Sans pitié le condamne, et même sans retour.
Craignez de ces messieurs la malice profonde.
Le premier pas, mon fils, que l'on fait dans le monde
Est celui dont dépend le reste de nos jours :
Ridicule une fois, on vous le croit toujours.
L'impression demeure : en vain croissant en âge,
On change de conduite, on prend un air plus sage;
On souffre encore long-temps de ce vieux préjugé.
On est suspect encor lorsqu'on est corrigé;
Et j'ai vu quelquefois payer dans la vieillesse
Le tribut des défauts qu'on eut dans la jeunesse.
Connaissez donc le monde, et songez qu'aujourd'hui
Il faut que vous viviez moins pour vous que pour lui.
. . . . . .
Vous êtes indiscret : ma trop longue indulgence
Pardonna ce défaut au feu de votre enfance :
Dans un âge plus mûr il cause ma frayeur.
Vous avez des talents, de l'esprit et du cœur;
Mais croyez qu'en ce lieu, tout rempli d'injustices,
Il n'est point de vertu qui rachète les vices;
Qu'on cite nos défauts en toute occasion;
Que le pire de tous est l'indiscrétion;
Et qu'à la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire
N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire.
Ce n'est pas en ce lieu que la société
Permet ces entretiens remplis de liberté;
Le plus sonvent ici l'on parle sans rien dire,
Et les plus ennuyeux savent s'y mieux conduire.
Je connais cette cour : on peut fort la blâmer;
Mais lorsqu'on y demeure, il faut s'y conformer.
Pour les femmes, sur-tout, plein d'un égard extrême,

Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paraissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit;
Cachez vos sentiments, et même votre esprit.
Sur-tout de vos secrets soyez toujours le maître:
Qui dit celui d'autrui, doit passer pour un traître;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.

On ne peut ni mieux penser ni mieux écrire; mais d'ailleurs la pièce est absolument dénuée d'action, d'intérêt et de comique. La seule apparence d'intrigue qu'il y ait consiste dans une scène de brouillerie conduite par un valet, et cette scène est copiée de *la Mère coquette* de Quinault; de plus, l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure. Le dénouement est un déguisement de bal, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus usé.

Quand le succès du *Préjugé à la mode* eut fait voir ce qu'on pouvait tirer du genre mixte introduit par Lachaussée, Voltaire, qui l'approuva beaucoup alors, et qui depuis l'a trop décrié, sentit que cette espèce de comédie était plus accessible pour lui que toute autre, puisqu'il s'en rapprochait par la nature de son talent, qui le portait au pathétique. Il donna l'*Enfant prodigue* en 1736, mais sans se nommer; et le succès en fut d'autant plus grand, que ceux qui l'applaudirent pendant trente réprésentations étaient fort loin d'y reconnaître le même homme qu'ils avaient tant applaudi dans *Alzire* trois mois auparavant. Quelque flexibilité d'esprit que prouvassent ces deux ouvrages si différents, c'était pourtant le même fond de talent qui en faisait le mérite; et ce mérite, c'est le pathétique, c'est celui des rôles

d'Euphémon, père et fils, et de Lise. Le sujet est intéressant, et les deux derniers actes attendrissent jusqu'aux larmes. Il y a des scènes d'une éloquence touchante, sans cependant s'élever au-dessus de la situation et de la condition des personnages. Telles sont celles du jeune Euphémon avec son père et sa maîtresse : la poésie dramatique y est fort supérieure à celle de Lachaussée, pour l'élégance, la force, et cette espèce d'harmonie naturelle qui, dans tous les genres, peut s'accorder avec le sentiment et y ajouter. Voyez Euphémon aux pieds de Lise :

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour,
Qui fit rougir la nature et l'amour.
Jeune, égaré, j'avais tous les caprices;
De mes amis j'avais pris tous les vices;
Et le plus grand, qui ne peut s'effacer,
Le plus affreux fut de vous offenser.
J'ai reconnu, j'en jure par vous-même,
Par la vertu, que j'ai fui, mais que j'aime,
J'ai reconnu ma détestable erreur;
Le vice était étranger dans mon cœur.
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul, il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins :
Un malheureux n'a pas de tels desseins;
Mais quand les maux où mon esprit succombe,
Dans mes beaux jours avaient creusé ma tombe,

A peine encor échappé du trépas,
Je suis venu; l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière,
Heureux cent fois, en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans *être haï* de vous.

. . . . . .

LISE.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore!

EUPHÉMON.

Si je vous aime! hélas! je n'ai vécu
Que par l'amour qui seul m'a soutenu.
J'ai tout souffert, tout, jusqu'à l'infamie.
Ma main cent fois allait trancher ma vie :
Je respectai les maux qui m'accablaient;
J'aimai mes jours; ils vous appartenaient.
Oui, je vous dois mes sentiments, mon être,
Ces jours nouveaux qui me luiront peut-être;
De ma raison je vous dois le retour,
Si j'en conserve avec autant d'amour.
Ne cachez point à mes yeux pleins de larmes
Ce front serein, brillant de nouveaux charmes.
Regardez-moi, tout changé que je suis;
Voyez l'effet de mes cruels ennuis :
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse.
Je fus peut-être autrefois moins affreux;
Mais voyez-moi, c'est tout ce que je veux.

Voilà Voltaire, et ce ton ne passe point les convenances : l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également; et qu'est-ce donc qui sera éloquent, si ce n'est l'amour, le malheur et le repentir?

Mais hors de là ce n'est plus Voltaire : ce n'est plus lui quand il veut prendre le ton de la comédie, qui n'a jamais été le sien ; la nature le lui avait refusé. Rondon, Fierenfat, et sur-tout madame de Croupillac, ne sont qu'une charge grossière qui paraît encore plus choquante au milieu d'un cadre intéressant, et parmi des beautés telles que celles que je viens de citer. Qu'est-ce qu'un président qui dit, en parlant de son frère :

Nous savons les affaires :
Nous l'enverrons *en douceur aux galères.*

L'homme le plus ridicule ne sait-il pas ce que c'est que d'avoir un frère *aux galères?* Et quand il surprend Euphémon aux pieds de Lise :

Ou quelque diable a troublé ma visière,
Ou si mon œil est toujours clair et net,
Je suis.... j'ai vu.... je le suis.... j'ai mon fait.

Était-ce à Voltaire à donner dans le burlesque de Scarron? Et Croupillac, une femme de qualité qui, dans une première visite, appele Lise *ma mie!*

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance;
Un seul, hélas! *c'est bien peu quand j'y pense.*
. . . . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, *pour qui je perds haleine*, etc.

Quelle plaisanterie et quel style! et c'est celui de tous les personnages qui veulent être comiques. Écoutez Rondon avec sa fille :

Matoise, mijaurée,
Fille pressée, âme dénaturée!
Ah! Lise, Lise! Allons, je veux savoir
Tous les entours de ce procédé noir.
Çà, depuis quand connais-tu le corsaire?
Son nom, son rang, comment t'a-t-il pu plaire?
De ses méfaits je veux savoir le fil.
D'où nous vient-il? en quel endroit est-il?
Réponds, réponds : tu ris de ma colère!...

Non-seulement cet amas d'expressions grotesques fait demander où est le goût de cet écrivain, qui en avait tant; mais Lise même, dont le rôle est tout autrement fait, Lise ici a tort de rire; c'est un défaut de sens et de bienséance dans la situation et les alarmes où elle est; et d'ailleurs elle est trop bien née pour manquer à ce point à son père, sur-tout quand les apparences sont contre elle.

Sans insister davantage sur tous les défauts du même genre, qui sont assez reconnus, voyons ce morceau sur le mariage que je me suis promis de citer, ne fût-ce que pour nous dédommager des détails désagréables où il a fallu entrer. C'est la jeune Lise qui parle :

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux, ou des biens.
Point de milieu : l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentiments, des goûts et des humeurs
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme et que l'honneur épure.
Dieu! quel plaisir d'aimer publiquement,

Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfants, ces gages précieux,
Nés de l'amour, en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chère,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre, par un contrat,
Sa liberté, son nom et son état
Aux volontés d'un maître despotique,
Dont on devient le premier domestique;
Se quereller ou s'éviter le jour,
Sans joie à table, et *la nuit sans amour;*
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber ou combattre sans cesse;
Tromper son maître ou vivre sans espoir,
Dans les langueurs d'un importun devoir,
Gémir, sécher dans sa douleur profonde,
Un tel hymen est l'enfer de ce monde.

Dans ces vers, d'autant plus souvent rappelés que l'application en est plus fréquente, je n'en vois qu'un qui me paraisse une tache; c'est celui-ci :

Sans joie à table, et *la nuit sans amour.*

Il est trop libre, et par l'idée, et par l'expression, pour une fille bien élevée; il est excellent pour le poète qui l'a fait, mais non pas pour le personnage qui le prononce. Cette disconvenance est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer en partie pourquoi cet homme, qui dans d'autres genres d'ouvrage a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose

et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique. D'abord, c'est que le comique et le plaisant, quoique ce dernier puisse et doive servir à l'autre, ne sont point essentiellement la même chose. Dans une satire, dans une épître, dans un badinage quelconque, la gaieté naturelle et l'esprit peuvent vous suffire; vous parlez en votre nom, et vous pouvez vous servir de tous vos moyens. Mais au théâtre tout change de face : il faut d'abord être comique par les situations et les caractères, et Voltaire n'a jamais su être ni l'un ni l'autre. Ensuite, ce sont ces situations et ces caractères qui déterminent le ton de la plaisanterie convenable à la scène, et c'est encore ce que Voltaire n'a pas su saisir. — Mais pourquoi des hommes biens inférieurs à lui en sont-ils venus à bout? — La raison que je vais en donner paraîtra peut-être singulière : je crois pourtant que c'est la véritable. Deux qualités ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit : l'une l'a servi à merveille dans la tragédie, l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination pour se mettre à la place des personnages tragiques; rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentiments, de grandes idées : tout ce que recèlent les trésors d'une imagination heureuse et poétique, il l'avait. Mais il n'avait pas moins de ce qu'on appelle esprit proprement dit, il en avait infiniment; nul homme n'en eut davantage; et si dans la tragédie il n'avait qu'à suivre l'essor de son imagination, dans la co-

médie il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire; et c'est ce qui lui était très difficile, et peut-être même impossible. En fait d'esprit, il était trop lui pour devenir un autre; c'eût été un effort trop pénible, et tout ce qui demandait de l'effort répugnait à la manière d'être de cet homme extraordinaire, que la nature avait tellement favorisé, qu'il a produit à peu près sans peine tout ce qu'il a fait de bon et de beau. Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle (et ce n'a pas toujours été, à beaucoup près, pour la gloire et le bonheur du siècle, ni de Voltaire), ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient: ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poète, c'est la plaisanterie de Voltaire, et l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti, par la nature des personnages, que ce n'était pas lui qui devait parler alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenables à ces personnages, ce qui aurait exigé un travail qui lui était trop étranger, il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes pour ressembler à ces personnages, il prenait pour tous un masque et une marotte; c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile

de se masquer que de se travestir. C'est dans cette dernière espèce que sont les Fierenfat, les Rondon, les Croupillac, les personnages de *la Femme qui a raison*, de *la Comtesse de Givri*, du *Dépositaire*, du *Droit du Seigneur*, plusieurs de ceux de *l'Écossaise*, tous êtres factices et burlesques, qui n'ont qu'un langage de fantaisie. Quant à l'autre espèce de disconvenance, les exemples en sont fréquents dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*. La suivante de Lise lui demande-t-elle compte de l'état de son cœur, elle répond :

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne rident plus la surface des eaux.

Ce n'est pas la conversation de Lise, c'est la poésie de Voltaire. Est-il question de son mariage avec Fierenfat :

C'est un breuvage affreux, plein d'amertume,
Que, dans l'excès du mal qui me consume,
Je me résous de prendre malgré moi,
Et que ma main rejette avec effroi.

Encore Voltaire.

Euphémon, en parlant des liaisons de son enfance avec Lise, se sert d'une comparaison toute poétique :

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

Qui ne connaît pas ces vers de *Nanine* ?

Je vous l'ai dit : l'Amour a deux carquois :

L'un est rempli de ces traits tout de flamme,
Dont la douceur porte la paix dans l'âme,
Qui rend plus purs nos goûts, nos sentiments,
Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchants;
L'autre n'est plein que de flèches cruelles
Qui, répandant les soupçons, les querelles,
Rebutent l'âme, y portent la tiédeur,
Font succéder les dégoûts à l'ardeur.

C'est un très joli madrigal, mais ce n'est pas là du dialogue.

A l'égard des plaisanteries qui sont celles de l'auteur, et non pas du personnage, en voici des exemples :

Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf.
Vous êtes libre et depuis deux ans veuf;
Devers ce temps, *j'eus cet honneur moi-même;*
Et nos procès, dont l'embarras extrême
Était si triste et si peu fait pour nous,
Sont enterrés, *ainsi que mon époux.*

Cette manière de plaisanter sur le veuvage est d'un poète qui badine, et non pas d'un personnage sérieux et décent. Cette même baronne dit, en voyant Nanine si jolie :

Que la nature est pleine d'injustice!
A qui va-t-elle accorder la beauté?

Fort bien jusque-là, c'est un trait d'humeur; mais elle ajoute :

C'est un affront fait à la qualité.

Ce vers est une ironie de l'auteur, qu'il fait dire sérieusement à la baronne. Cela est si vrai, que

le trait serait excellent, si, après les deux premiers vers, une soubrette disait à part dans un coin du théâtre :

C'est un affront fait à la qualité.

C'est donc évidemment l'auteur qui s'est mis en tiers dans le dialogue. Il serait inutile de multiplier les exemples : ceux-là suffisent pour mettre sur la voie un lecteur qui réfléchit *.

Au reste, ce petit drame de *Nanine* est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre : il est plein d'intérêt, de grace et de détails charmants. Il eut, dans sa nouveauté, beaucoup moins de succès que *l'Enfant prodigue ;* mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté. Il y a des fautes de dialogue, de goût et de diction ; mais il ne tombe

* Voyez sur l'infériorité de Voltaire dans la comédie et sur les raisons qu'on en peut donner deux morceaux que leur étendue nous a fait rejeter en note à la fin du volume. L'un est ce qu'il y a de mieux dans le livre de Linguet intitulé : *Examen raisonné des ouvrages de M. de Voltaire, considéré comme poète, prosateur et philosophe.* L'autre est un passage que Ducis retrancha de son discours de réception à l'académie française où il remplaçait Voltaire, par un sentiment scrupuleux des bienséances qui ne lui permettaient en cette occasion que le langage de l'éloge et non celui de la critique. Ce fragment précieux a été publié pour la première fois par M. Campenon en 1824 dans ses *Essais de mémoires* sur Ducis. Voici comme il s'en exprime : « Il prouve avec quelle sûreté de goût, avec quelle justesse « de vue, le poète avait su observer et démêler les nuances trop souvent « méconnues, qui distinguent les différents genres de gaieté : celle qui fait « sourire notre malignité dans la satire ou l'épigramme ; celle qui, dans la « société, amuse notre esprit ou satisfait notre goût ; celle enfin qui, sur « la scène, par une heureuse opposition d'intérêts, de caractères, ou de si- « tuations, excite en nous ce rire naturel et franc dont il est impossible de se « défendre aux comédies de Molière. » H. Patin.

Voyez la note A, à la fin du volume.

jamais dans le mauvais comique de *l'Enfant prodigue*. Blaise et Germon sont peu de chose; mais ils sont ce qu'ils doivent être; et le babil de la petite vieille ne manque point de vérité; ce sont, en comédie, des nuances légères, mais elles ne sont pas fausses. J'observerai seulement que le rhythme de dix syllabes que l'auteur a employé, n'est pas une nouveauté fort heureuse : elle n'a été adoptée dans aucun ouvrage connu; elle me paraît avoir deux inconvénients : l'un, que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécanisme de la versification trop sensible; l'autre, que la tournure des vers étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit; et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion, qu'il faut préférer à tout.

Le Droit du Seigneur n'est qu'une faible réminiscence de *Nanine*, un roman de peu d'intérêt, irrégulièrement construit. Il était d'abord en cinq actes, et fut depuis reduit à trois : il ne fut pas plus accueilli d'une manière que d'une autre. Il y a quelques morceaux agréables, mais qui n'ont pu le soutenir sur la scène.

La Femme qui a raison n'y a jamais paru, non plus que *le Dépositaire :* on y trouve aussi quelques détails; mais ces deux ouvrages sont également destitués d'action, de vraisemblance, de bienséances et de goût.

La Prude est une imitation d'une comédie anglaise; le fond du sujet, malgré les adoucissements que l'auteur y a mis, est incompatible avec la dé-

cence de notre théâtre, et les mauvaises mœurs y sont plus odieuses que comiques. La prude est une espèce de Tartufe femelle, dont l'hypocrisie et la dépravation sont grossières et maladroites. L'intrigue est forcée; la versification est facile et négligée; les scènes sont mêlées de quelques jolis vers.

On revoit encore *l'Écossaise;* ce qui prouve que la fortune qu'elle fit dans sa nouveauté n'était pas due entièrement au plaisir que tout Paris semblait prendre au spectacle d'une vengeance publique. Il y a plus : la partie satirique de cet ouvrage est aujourd'hui ce qui plaît le moins. Il y a beaucoup moins d'art que d'amertume et de virulence; et si elle fut si constamment et si vivement applaudie, c'était seulement une marque de l'aversion et du mépris qu'on avait pour celui qui en était l'objet; c'est un tissu d'injures atroces. Je n'examinerai point si elles étaient fondées, mais dans cette supposition même, c'est encore une raison pour les désapprouver. Le théâtre de Thalie n'est point fait pour ces sortes d'exécutions. J'ai observé ailleurs combien cette licence était dangereuse; car si le théâtre est ouvert à la satire personnelle contre un homme méprisable, la haine trouvera les moyens d'y monter pour insulter le talent estimable et honnête, et nous en avons vu des exemples.

L'Écossaise est évidemment une ébauche faite à la hâte : tout y ressent la précipitation et la négligence. Les évènements sont brusqués, les répétitions fréquentes, les scènes tronquées. Freeport

et lady Alton sont outrés, l'un dans sa grossièreté brutale, l'autre dans sa violence forcenée; mais ce même rôle de Freeport est quelquefois piquant par sa bizarrerie, et celui de Lindane est intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage; c'est le seul personnage qui soit bien traité, parce qu'il n'a rien de la comédie.

La Mort de Socrate ne doit point être considérée comme un ouvrage dramatique : l'intention de l'auteur est visible : c'est une allégorie satirique et transparente, où même les convenances du genre ne sont pas toujours gardées; et l'auteur, qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de temps en temps que sa pièce représente Athènes, l'aréopage et les prêtres de Cérès.

De Voltaire, dans le grand opéra, la comédie héroïque et l'opéra comique.

Nous trouvons ici pour la première fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place; et cela est digne de remarque dans un homme qui les a tous tentés, excepté la pastorale et la fable, et la plupart avec succès. L'opéra et l'ode sont les seuls où il n'en ait eu aucun, et il a pourtant fait quatre opéra et un assez grand nombre d'odes. Son entière insuffisance est plus étonnante dans le drame lyrique que dans l'ode, le premier ayant plus de rapport avec son génie naturellement dramatique. C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-

dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson*, *Pandore*, et *le Temple de la Gloire*, ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peuvent inspirer ce séjour et la faveur; et, très flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un plus grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se retirer heureusement de cette épreuve; et quoiqu'il ait dans la suite plaisanté le premier sur la faiblesse de ces ouvrages, qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles, s'il est vrai, comme on me l'a raconté, qu'à l'une des répétitions de sa *Princesse de Navarre*, espèce de tragi-comédie qui ne vaut guère mieux que ses opéra, un de ses amis lui disant : *Vous voilà bien occupé, monsieur de Voltaire*, il répondit : *Oui, Monsieur, et pour la meilleure pièce que j'aie faite.* Cette anecdote, que je ne garantirai pas, n'est pas sans vraisemblance pour ceux qui savent que Voltaire portait plus loin qu'on ne peut l'imaginer la disposition, d'ailleurs assez naturelle aux auteurs, à regarder son dernier ouvrage comme le meilleur de tous. Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne pièce; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite; au lieu que dans *le Temple de la Gloire*, rien, absolument rien ne rappelle Voltaire : tout est

fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit.

Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poète, peut prêter davantage au musicien; et sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six scènes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales règles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes les conceptions de Voltaire aient été aussi fausses que froides : un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses : au second, une reine Lydie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au Temple de la Gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse; et ce Bélus, qui en est exclus, non pas tout-à-fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité, qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger par ses soldats les bergers qui prennent le parti de Lydie dans leurs chansons : au troisième, Bacchus avec son Érigone, son thyrse et ses lauriers,

Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parce qu'il aime trop le vin, ou peut-être parce qu'il n'est pas encore dieu; car le grand-prêtre lui dit brusquemet :

Téméraire arrête :
Ce laurier serait profané,
S'il avait couronné ta tête;

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect : quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plain pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire qu'*il les abandonne à la froide sagesse*, et qu'*il ne saurait les punir mieux*. Ce Bacchus, qui, dans la Fable, n'est pas un dieu fort endurant, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

Je brave le tonnerre,
Je méprise ce temple et je hais les humains.
J'embraserai de mes puissantes mains
Les tristes restes de la terre.

Bacchus est de meilleure humeur : il emmène son Érigone et ses Bacchantes en chantant :

Parcourons la terre
Au gré de nos désirs.

Au quatrième enfin, le héros de la pièce et de la fête, Trajan, est annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi.

Il faut en excepter pourtant

Des Parthes terrassés *l'inexorable roi.*

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits.* Trajan dit à Plautine :

Vous m'aimez, il suffit; rien ne m'est impossible;
Rien ne pourra me résister.

ce qui serait fort bien s'il combattait pour Plautine, comme le Cid pour Chimène; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très mal à propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant; car Plautine, qui, en le voyant partir pour la bataille, s'est écriée : *Je meurs et je l'admire*, n'a que le temps de voir, tout en *mourant*, exécuter une contre-danse; et Trajan reparaît aussitôt avec les *cinq rois enchaînés;* et la Gloire, qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
Jaloux en vain de sa mémoire,
Vola toujours après la gloire,
Et la gloire vole après toi;

ce qui fait un compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pourceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet :* vous avez vu que son hymne au Soleil, dans Hésione, est autrement tourné. Le cinquième acte n'est autre chose qu'une fête dans le *Temple du Bonheur*, qui a remplacé celui de la Gloire; et tous ces *temples*-là ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans *la Henriade*,

ni même que celui *du Goût :* on ne retrouve ici rien de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan ; le peu que j'en ai déjà cité a pu vous en donner une première idée. La tête avait-elle tourné à Voltaire depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois*, *jaloux en vain de leur mémoire;* ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisque assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois*, ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire.* De pareilles fautes, et l'antithèse frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui. Une Lydie qui invoque les muses pour leur dire :

O Muses! soyez mon appui;
Secourez-moi contre moi-même.
Ne permettez pas que j'aime
Un roi *qui n'aime que lui.*

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée d'implorer les *Muses*, afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer ;* tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette manière. Et ce *roi qui n'aime que lui!* Quand cela serait moins plat, qu'est-ce cela fait aux *Muses?* Un Bélus *porté par huit rois*, qui leur dit :

Je veux que *votre orgueil seconde*
Les soins de ma grandeur.
La gloire en m'élevant au premier rang du monde,
Honore assez votre malheur.

L'orgueil de huit rois qui *portent un trône!* Voilà l'*or-*

gueil bien logé; et il *seconde les soins de la grandeur*, et *leur malheur* est *assez honoré* de *porter* Bélus! Ces burlesques fanfaronnades, faites pour Arlequin *imperatore romano*, sous la plume de Voltaire et sur le théâtre de Versailles! Il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors * le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'est Louis XV que l'auteur voulait figurer dans Trajan; c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne que décerne la Gloire; mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celle de ce Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante que le vin? Quelle rivalité et quel triomphe! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France; mais quand Voltaite vint dire à son oreille, *Trajan est-il content?* le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence **.

La critique eut beau jeu à s'égayer sur cet ou-

* On permit depuis les battements de mains, et je crois qu'on eut tort. Les siflets ne tardèrent pas à venir; et l'on dut s'apercevoir à la représentation du *Connétable*, d'*Azémire*, et de bien d'autres pièces, que cette liberté était là une véritable indécence qui compromettait la dignité du lieu et des personnes.

** Cette anecdote assez curieuse a été ridiculement défigurée, comme presque toutes celles qui regardent Voltaire. On a débité qu'en faisant cette question, il *tira le roi par la manche*, et que le maréchal de Richelieu avertissant Voltaire, par le même geste, de l'indiscrétion qu'il se permettait, celui-ci lui répondit : *Vous me tirez bien par la mienne.* Il n'y a pas plus de vérité dans ce conte que de vraisemblance. Voltaire, quoique dès sa jeunesse on l'eût appelé *le familier des princes*, ne poussait pas les saillies jusque-là; il avait trop d'usage du monde pour être capable de ce grossier oubli de toutes les bienséances, qui l'aurait fait chasser de la cour. La vérité est

vrage et sur *la Princesse de Navarre*, et ne s'y épargna pas. Mais il faut voir de suite les autres opéras du même auteur, qui ne sont pas bons, il s'en faut, mais qui du moins ne sont pas aussi mauvais.

Il avait fait, dix ans auparavant, de longs et inutiles efforts pour faire jouer *Samson*, qu'il avait composé pour Rameau. Le sujet était mal choisi, et par lui-même fort peu susceptible d'intérêt; mais l'auteur n'en tira pas même ce qu'il pouvait du moins fournir à la poésie lyrique. Ici le style n'est pas dépourvu de la noblesse du genre, mais ne s'élève pas à celle du sujet; il est inégal et négligé, et l'on ne peut guère remarquer dans le dialogue que quelques jolis madrigaux. Samson dit à Dalila :

Ah! s'il était une Vénus,
Si des Amours cette reine charmante
Aux mortels en effet pouvait se présenter,
Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.

DALILA.

Je pourrais de Vénus imiter la tendresse.
Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis!
Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis,
Si j'avais été la déesse.

Dalila, prêtresse de Vénus, peut parler sur ce ton de galanterie spirituelle : mais n'est-elle pas un peu

(et j'en suis parfaitement sûr) qu'il vint, après le spectacle, à la loge du roi, qui était fort entourée, et que, se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal, qui était derrière le roi, il lui dit assez haut pour que tout le monde l'entendit : *Trajan est-il content?* Le maréchal ne répondit rien; et Louis XV, qu'on embarrassait aisément, laissa voir sur son visage son mécontentement de cette saillie poétique dont tout le monde fut également surpris et embarrassé, et qui courut aussitôt dans toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

déplacée dans un guerrier hébreu tel que Samson, juge et chef d'Israël? Voltaire, après toutes les disconvenances semblables dont ce rôle est plein, était-il bien en droit de reprocher à Fontenelle *le fard* de sa muse et le bel-esprit de ses bergers? La pièce, d'ailleurs, n'offre jusqu'au dénouement qu'une seule situation, très maladroitement empruntée d'Armide, puisque la copie est si prodigieusement inférieure à l'original. Quand Armide vient pour tuer Renaud endormi, on sait qu'elle est vivement ulcérée de ses mépris et des injures qu'elle en a reçues; et son dépit, tout violent qu'il est, sa vengeance, quoique très motivée, laissent entrevoir pourtant un cœur très capable de passer de la haine à l'amour; c'est ce qui fait l'intérêt de la situation. Mais Dalila, dont il n'est pas question dans les deux premiers actes, ne paraît qu'au troisième pour enchaîner avec des fleurs Samson endormi comme Renaud; et l'amour subit qu'il lui inspire produit d'autant moins d'effet, qu'on sait que les prêtres philistins lui promettent de lui faire épouser Samson, si elle parvient à tirer de lui le secret de sa force. Tout ce petit complot n'est pas fort touchant; et lorsque ensuite elle a couru révéler le secret qu'elle vient d'arracher, et qu'on nous apprend qu'elle s'est tuée de regret en voyant Samson au pouvoir de ses ennemis qui vont le faire périr, on s'intéresse fort peu à une femme qui s'est rendue l'instrument d'une perfidie qu'il était si facile de prévoir : il n'y a pas là trace d'invention ni d'intelligence de la scène. Le dialogue et sur-tout les chœurs offrent d'ailleurs une foule de mauvais vers; et ici, quand l'expression

n'est pas commune, elle est froidement recherchée :

Tendre Vénus, tout l'univers t'implore.
Tout n'est rien sans tes feux.

Tout n'est rien est de Rousseau, qui dit, dans une de ses allégories, qu'avant la création, *tout n'était rien ;* ce qui n'est pas bon, même là, la sécheresse des termes abstraits étant le contraire de la poésie dans les occasions où il s'agit de peindre, mais ce qui est encore plus mauvais dans une invocation à la Volupté, dont le ton doit être gracieux. Ailleurs Samson dit à Dalila :

Je ne quitte point vos appas
Pour le trône des rois, *pour ce grand esclavage ;*
Je les quitte pour les combats.

L'intonation la plus fausse, la discordance la plus aigre, ne fait pas, en musique, plus de mal à l'oreille que n'en fait ici au goût et au bon sens cette emphase si ridiculement philosophique, ce *grand esclavage du trône*, dans le dialogue de deux amants qui se séparent, dans la bouche de Samson qui n'a rien de commun avec les rois, dans le langage de ces temps reculés qui doit en retracer la simplicité, dans une situation qui n'a pas le plus léger rapport avec le *trône* et son *grand esclavage :* toutes les sortes de contre-sens se rassemblent ici. C'est la pire espèce de fautes, au point que j'aime mieux l'extrême platitude des vers suivants qu'un guerrier adresse à la Volupté :

Tu nous *désarmes ;*
Nous rendons les armes.
L'horreur à ta voix *s'adoucit.*

L'horreur qui *s'adoucit* est un mince éloge de la volupté; mais ces deux vers absolument identiques : *Tu nous désarmes; nous rendons les armes*, ne peuvent guère se comparer qu'à ces deux-ci de l'opéra d'*Orphée*, parodié de l'italien :

Pour l'objet qui m'enflamme,
L'amour accroît ma flamme.

En revanche, en voici un qui rend avec la plus heureuse précision deux vers charmants du Tasse :

Armé, c'est le dieu Mars; désarmé, c'est l'Amour.

Il est vrai que ce qui convient parfaitement au jeune Renaud, à un guerrier de dix-huit ans, ne va pas aussi bien à Samson, que l'on se représente plutôt sous la figure d'Hercule que sous celle de l'Amour; mais il ne s'agit que du vers français, qui rend supérieurement les deux vers italiens.

S'il y a beaucoup de mérite à traduire si bien le Tasse, il y en a aussi trop peu à faire deux vers d'opéra d'un beau vers de tragédie. Aman dit de Mardochée, dans *Esther :*

Sur quel roseau fragile a-t-il mis son appui?

Le ton oriental de ce vers en fait la beauté. Le roi des Philistins dit de Samson :

Sur quel roseau fragile
A-t-il mis son espoir?

Voilà un plagiat bien singulièrement déguisé.

Le prologue n'est pas meilleur que la pièce, ou même vaut encore moins, pour le fond comme pour les vers. C'est la Vertu qui vient se réconcilier avec

la Volupté; et cette réunion, qui ne saurait avoir lieu, même à l'Opéra, est fort mal justifiée par ces vers que chante la Vertu :

Mère des Plaisirs et des Jeux,
Nécessaire aux mortels, et souvent trop *fatale*,
Non je ne suis point ta rivale.

La Vertu ment; la Volupté qui est *nécessaire* aux mortels, et qui ne leur est point *fatale*, n'est point du tout celle avec qui la Vertu vient ici se raccommoder fort mal à propos. Cette Volupté vient de dire :

Amours, Plaisirs, Jeux *séducteurs*,
Que le loisir fit naître au sein de la *mollesse*,
Répandez vos douces *erreurs ;*
Versez dans tous les cœurs
Votre charmante *ivresse.*

La Vertu ne s'est jamais accordée ni avec la *mollesse*, ni avec les *erreurs*, ni avec la *séduction*, ni avec l'*ivresse*. Tout cela est faux, même dans un prologue d'opéra, et ce n'est point là le langage de la Vertu. Celui des Amours était ici plus facile à conserver; mais ils ne parlent pas non plus en bons vers :

Jupiter n'est point heureux
Par les coups de son tonnerre.

Je le crois; mais cela est trop croyable pour être tourné en assertion.

Le dieu qui préside au jour,
Et qui ranime le monde,
Ferait-il son *vaste tour*
S'il n'allait trouver l'Amour
Qui l'attend au sein de l'onde?

Ces couplets et les suivants sont tout juste de la force d'Haguenier et de l'abbé Têtu; mais ils ne ressemblent pas à ceux que La Fontaine met dans la bouche de l'Amour *. Le seul endroit de tous les opéra de Voltaire qui rappelle la manière de Quinault, c'est ce morceau, que chante Dalila :

Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre;
C'est dans nos bois qu'on vient apprendre
De son culte charmant tous les secrets divins.
Ce fut près de cette onde, en ces riants jardins,
Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
Alors tout fut heureux dans une paix profonde;
Tout l'univers aima dans le sein du loisir.
Vénus donnait au monde
L'exemple du plaisir **.

Si ces vers sont beaucoup mieux faits que tous les autres ; peut-être cela vient-il en partie de ce que la plupart sont de la mesure qui était la plus familière à l'auteur, celle de l'alexandrin; car une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire en lisant ses opéras, et même ses odes, c'est qu'il manquait presque entièrement, ou de la connaissance,

* Dans le roman de *Psyché* : ils sont cités à l'article de La Fontaine.

** Milton a composé une tragédie de *Samson* , dont il ne paraît pas que Voltaire ait en rien profité. Voici comme en parle M. Villemain dans son *Essai historique* sur le poète anglais : « On sent que dans cette pièce le poète aveugle et malheureux se met involontairement à la place de son héros , et souffre de toutes les douleurs qu'il exprime. C'est lui-même qu'il représente captif , pauvre, aveugle et jouet de ses ennemis. Milton avait eu la pensée de mettre en tragédies un grand nombre de traits de l'histoire sainte. La tragédie de *Samson* fait peu regretter qu'il n'ait pas suivi ce dessein : elle manque à la fois de régularité et de mouvement dramatique. C'est une longue déclamation où brillent quelques éclairs de génie. » H. P.

ou de l'habitude des mesures lyriques. L'entente de ce genre de versification paraît lui être fort étrangère; ce mélange de différents mètres, dont Quinault, Rousseau et Racine, dans la poésie noble, comme La Fontaine dans le familier, ont tiré tant de beautés nouvelles, a été presque inconnu à l'oreille de Voltaire; du moins n'en trouve-t-on aucun usage, aucun effet dans ses opéra, où était leur place naturelle. On en peut conclure que s'il était très exercé dans la marche égale de l'alexandrin, du vers à quatre et à cinq pieds, il n'avait ni étudié ni approfondi les autres genres de notre versification, qui consistent sur-tout dans l'art des mesures entremêlées; et dans ceux mêmes qu'il a le plus souvent et le mieux maniés, on voit que la nature et l'habitude suppléent chez lui à l'étude réfléchie, mais ne la remplacent pas toujours. C'est certainement une partie de l'art dans laquelle il a un caractère d'infériorité, sur-tout devant Racine, dont les chœurs en particulier sont au nombre des chefs-d'œuvre de notre poésie. Ceux de Voltaire, qui avait là une belle occasion de lutter, s'il en avait eu les moyens, sont à l'extrémité opposée. C'est l'amalgame le plus bizarrement fortuit de toutes les espèces de mesures, le plus dépourvu d'intention et de nombre, le plus éloigné de toute harmonie. Il semble avoir cru que des lignes inégales étaient des vers lyriques; et de plus son expression alors n'est guère meilleure que ses constructions. Que ce fût un extrême abus d'une facilité habituelle, ou un mépris fort déraisonnable pour tout ce qui n'était pas tragédie ou

épopée, ou ignorance de tout ce qui a besoin d'être étudié comme toute autre chose, on ne peut nier au moins que ce ne soit un grand tort en poésie. Tant pis pour qui méprise, ou néglige, ou ignore ce qu'il est important d'apprendre et glorieux de pratiquer.

Un seul exemple peut servir de preuve à ce que j'avance, tout ce que je pourrais citer étant de la même espèce :

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *première :*
Comme un jour Dieu du haut des *airs*
Rappellera les morts à la *lumière*,
Du sein de la *poussière*,
Et ranimera l'*univers*,
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq, suivi d'un vers de trois, puis de deux autres vers de quatre, et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié, et cette monotonie de rimes presque consonnantes, quoique masculines et féminines ; c'est le chaos au lieu de l'harmonie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur maladroit entrelacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire de la musique des vers, et ce serait s'étendre beaucoup trop pour d'autres que pour des élèves de l'art, dont on voudrait intéresser l'oreille pour la former. Chacun peut consulter ici la sienne, suivant ce qu'il en a ; mais comme ce morceau est visiblement imité, quoique bien malheureusement,

de celui d'Esther, *Ton Dieu n'est plus irrité*, c'est une occasion pour tout amateur un peu exercé de relire ce beau chœur de Racine à côté de celui de Voltaire; et il sentira dans l'un tout ce qui manque à l'autre. Je n'en citerai ici que les derniers vers, dont l'art est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue:

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant, du premier vers, qui est de six pieds, au second, qui est de cinq, au troisième, qui est de quatre, au dernier enfin, qui est de deux et demi, celui où *les cieux s'abaissent,* sans que jamais l'oreille sente ni saccade ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. Il ne fallait rien moins que toutes ces conditions pour que ces quatre mètres différents fussent entremêlés un à un sans être désagréables; car l'usage général, fondé sur l'étude de l'oreille, et que Voltaire ne semble pas avoir soupçonné, fait concorder telles ou telles espèces de vers, et discorder telles et telles autres. Ainsi le vers de quatre pieds, celui même de trois et demi, se marient fort bien avec celui de six, mais non pas celui de cinq, qui doit s'y mêler rarement, et presque jamais seul, c'est-à-dire à moins d'être soutenu par un autre vers de

même mesure, sans quoi il déroute l'oreille, non-seulement à côté de l'alexandrin, mais avec tout autre vers. Racine en est très sobre, et Voltaire le jette partout au hasard, parce qu'il est aisé : Racine ne l'a guère placé tout seul que dans des occasions comme celle des quatre vers que je viens de citer, où il entrait dans le dessein particulier de sa phrase. Ailleurs il l'accouple, quand il s'en sert, comme il fait dans cette belle prière du même chœur, commencée par trois vers de quatre pieds :

O Dieu que la gloire couronne;
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents....

Il lui fallait au vers suivant une césure grave, un hémistiche de deux pieds pour *le trône* de Dieu, qui devait contraster avec *le vol sur l'aile des vents*, bien placé dans un petit vers; il a eu recours alors au vers de cinq pieds :

Et dont le trône est porté par les anges.

Mais comme l'oreille passe toujours avec peine du vers de quatre à celui de cinq, parce que l'un semble l'arrêter quand l'autre l'entraînait, le poète musicien se repose tout de suite sur un second vers de même mesure :

Toi qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges;

et de cette manière il y a un repos suffisant pour suspendre la période. Il la reprend là par un vers de quatre pieds, d'où elle descend pour courir pendant cinq vers de trois pieds et demi :

Tu vois nos pressants dangers;
Donne à ton nom la victoire;
Ne souffre pas que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre....

La phrase va d'un pas égal et rapide, comme pour hâter le secours qu'elle demande : mais le poète la suspend de nouveau sur un pompeux alexandrin, parce qu'il veut faire un tableau en un seul vers :

Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre....

Quel vers! il fait spectacle, et l'on dirait que *la mer* est là pour voir *descendre* Dieu. Ici le poète est si haut, qu'il ne veut pas retomber trop vite sur le vers de quatre pieds; il redescend donc par un vers de cinq, suivi d'un vers de trois :

Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère;

et il termine d'une manière également harmonieuse et pittoresque, par l'alliance naturelle de l'hexamètre et du tétramètre :

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

La poudre et la paille (tout ce qu'il y a de plus léger, ainsi rapproché), font courir pour ainsi dire l'alexandrin, tout grave qu'il est par lui-même, et le petit vers qui suit *chasse* aussi vite que *le vent.*

Cherchez un seul effet, une seule intention de cette espèce dans les vers de Voltaire qui m'ont donné occasion de rappeler ceux-ci : l'oreille y est

tiraillée en tous sens, sans savoir jamais ce qu'on lui veut, et cela seul me dispense de détailler en quoi ils pèchent par le technique. J'aime mieux, quand il s'agit de détail, appuyer sur le bon que sur le mauvais : j'aime mieux vous faire observer encore tout l'art de ce dernier vers des quatre que j'ai d'abord cités de Racine :

Cieux, abaissez-vous.

Cet art consiste dans la césure d'un demi-pied, *cieux*, qui nécessite un repos après lequel le vers descend majestueusement par deux mesures égales, *abaissez-vous*. Si le poète eût employé trois pieds égaux, s'il eût mis *ô cieux, abaissez-vous*, le vers tombait et ne descendait pas ; il ressemblait mal à propos à ce beau vers d'*Iphigénie en Tauride :*

Et vous qui m'entendez, ô cieux! écrasez-moi;

et si le vers doit tomber ici comme la foudre, le vers de Racine devait descendre comme Dieu. Mais que de goût il fallait pour saisir cette nuance qui tient à une césure! Qui croirait qu'il pût y avoir cette différence entre *cieux* et *ô cieux ?* Croit-on aussi que l'on fasse de pareils vers sans le travail de la réflexion ? Non sans doute, et Boileau avait appris à Racine que cette étude est nécessaire même au grand talent : c'est elle qui conduit à la perfection, et c'est ce qui fait que Voltaire y est parvenu bien moins souvent que Racine. Que serait-ce si j'appliquais cette analyse aussi musicale que poétique à tous les vers de ce même chœur d'Esther ? Mais c'en est bien assez pour que l'on dise : *Que de choses dans un*

vers! et c'est ce que doit dire quiconque veut apprendre à en bien faire.

Le style est généralement plus soigné dans *Pandore*, non qu'il n'y ait encore bien des fautes et des faiblesses; mais elles sont moins choquantes, et dans les scènes entre Pandore et Prométhée il y a de l'esprit et de l'agrément. Quant à la machine du drame, elle n'est pas mieux construite que dans les autres opéra de l'auteur, qui n'a jamais su y mettre le moindre intérêt, lui qui dans ses tragédies en savait mettre assez pour couvrir beaucoup de défauts. Il a transporté ici l'aventure de Pygmalion, amoureux d'une statue que Vénus anima. Pandore, dans la Fable, était l'ouvrage de Vulcain, et fut douée par les dieux : dans la pièce de Voltaire, ce sont les Titans, enfants de la Nuit et ennemis du Ciel, qui conseillent à Prométhée d'aller en ravir le feu pour donner la vie à sa Pandore. On ne voit nullement quelle espèce d'intérêt peuvent prendre les Titans à Prométhée et à sa statue, encore moins pourquoi ils évoquent devant lui et appellent à son secours les divinités infernales. Toute cette fable des Titans est très mal liée à celle de Prométhée, et n'est là que pour amener un enfer d'opéra, selon l'usage, et non pas selon les règles de l'art, qui devait être quelque chose pour Voltaire. Il met en scène le Chaos, les Parques, Némésis, etc.; étrange assortiment quand il s'agit d'animer les charmes de Pandore, qui sont sous les yeux des spectateurs. Aussi les monstres du Tartare, tout étonnés qu'on les ait appelés si mal à propos, disent fort naïvement :

Le Ciel donne la vie, et nous donnons la mort;

et tout en chantant et en dansant, ils ne parlent, selon leur coutume, que de tout bouleverser et de tout exterminer. Sur leur aveu, Prométhée leur dit : *Fuyez donc :* soit; mais il ne fallait pas les faire venir; et ils n'ont pas tort de le trouver fort extraordinaire. Prométhée alors s'envole en disant :

Sur les ailes des vents l'Amour m'enlève au ciel.

C'est ce qu'il fait souvent sur ce théâtre-là; mais encore faut-il préparer sa venue, et c'est lui qu'il convenait d'intéresser à la passion et aux desseins de Prométhée, et non pas les démons. Prométhée reparaît auprès de sa Pandore qu'il vient d'animer, dans l'entr'acte, avec le feu du Ciel, qu'il a ravi; mais les Titans n'en continuent pas moins à faire cause commune avec lui, pour donner au quatrième acte le spectacle d'une gigantomachie; ils escaladent les cieux, et sont foudroyés et ensevelis sous leurs montagnes, sans que tout ce vacarme ait le moindre rapport à Pandore. Jupiter, qui en est amoureux, et qui aurait dû ici jouer un rôle beaucoup plus important que les Titans, enlève Pandore dans l'Olympe; mais le Destin paraît pour ordonner qu'elle soit rendue à son amant, sur quoi Jupiter, forcé d'obéir au Destin, veut au moins, pour se venger,

Que ce jour commence
Le divorce éternel de la terre et des cieux,

et que tous les maux fondent sur la terre. Cette fiction, qui fait d'une jalousie de Jupiter l'origine

du mal, n'est point de la mythologie, qui, en cela, beaucoup plus raisonnable, et se traînant, quoique de fort loin et à travers mille erreurs, sur les traces de la vérité mal connue, qui a été partout la mère de la Fable, comme l'ont remarqué tous les vrais savants, a du moins attribué le mal à la faute de l'homme, et non pas au *père des hommes*, nom que les anciens donnaient à leur Jupiter, et qu'il dément fort étrangement dans la fiction de Voltaire. C'est Némésis qui est chargée de sa vengeance, et qui, sous les traits de Mercure, engage Pandore à ouvrir cette boîte fatale qu'elle a reçue de Jupiter avant de quitter l'Olympe. Prométhée, il est vrai, se défiant des présents d'un rival, exige d'elle qu'elle n'ouvre pas la boîte *avant son retour*. Mais s'il faut l'ouvrir, pourquoi ne l'ouvre-t-elle pas tout de suite devant lui? Et s'il craint qu'elle ne l'ouvre, pourquoi la quitter? Il en fallait au moins une raison un peu plus pressante et plus valable que celle qu'il en donne. Pandore elle-même, inquiète et alarmée, Pandore, qui ouvre le cinquième acte avec sa boîte à la main, a beau lui dire :

Eh quoi! vous me quittez, cher amant que j'adore?

PROMÉTHÉE.

Les Titans sont tombés: plaignez leur sort affreux.
Je dois soulager leur chaîne.
Apprenons à la race humaine
A secourir les malheureux.

Ah! voilà encore de la morale dans le goût du

grand esclavage, et, s'il se peut, encore plus mal placée. Quoi! tu as tout à craindre des vengeances d'un rival tel que Jupiter; tu crains tout pour une amante, et pour une amante telle que Pandore, et pour toi-même; tu n'as rien de plus pressé et de plus pressant que de rester auprès d'elle; et tu la quittes pour *soulager* les Titans! Et qu'est-ce que tu peux faire pour *soulager leurs chaînes*, quand le Destin vient de prononcer leur condamnation éternelle, et qu'ils doivent *gémir à jamais sous leurs monts renversés?* Quelle extravagance! quel champ pour la parodie critique, si souvent exercée sur les folies de l'Opéra! jamais elle n'en eut un plus beau qu'un départ si insensé, justifié par une maxime de philosophie adressée *à la race humaine.* Mais *Pandore* ne fut pas représentée, et ce fut une perte, au moins pour la parodie italienne.

Pandore a pourtant une meilleure excuse, pour manquer aux promesses qu'elle a faites à Prométhée, qu'il n'en a pour manquer à la fois à l'amour et à la raison. Mercure se sert d'un moyen usé, il est vrai, dans les contes des fées, mais qui n'en est pas ici moins plausible; il assure Pandore qu'elle trouvera dans sa boîte le secret d'être toujours belle et de plaire toujours à son amant. On ne résiste pas à cela; la boîte est ouverte et le monde est bouleversé. Mais l'Amour et l'Espérance viennent tout consoler et tout réparer, excepté pourtant les fautes du poète.

Le vice de sa versification anti-harmonique dans les chœurs est encore ici le même, et peut fournir

à la fois quelques exemples et quelques réflexions.

Accourez du centre du monde,
Rendez féconde
La terre qui m'a porté.
Animez la beauté.
Que votre pouvoir seconde
Mon heureuse témérité.

Ces deux vers de trois pieds et demi, entrelacés un à un avec un vers de deux pieds et un de trois, forment la plus odieuse cacophonie; et le dernier vers, de quatre pieds, qui devait peindre vivement l'essor de la *témérité*, ne produit, avec ses quatre mesures égales, que la plus plate et la plus lourde chute. Joignez-y l'oubli de toute élégance dans des morceaux qui non-seulement la comportaient, mais l'exigeaient; et cet oubli est encore plus remarquable dans ce couplet de Prométhée, dont la marche est d'ailleurs la même :

O Jupiter! ô fureurs inhumaines!
Éternel persécuteur,
De l'infortune créateur,
Tu sentiras toutes mes peines.
Je braverai ton pouvoir;
Ta foudre *épouvantable*
Sera moins effroyable
Que mon amour au désespoir.

En vérité, l'on ne pardonnerait pas de semblables vers à un commençant : la foudre *épouvantable* qui sera *moins effroyable!...* Mais je ne m'arrête qu'à l'harmonie, et je ne puis comprendre où Voltaire avait pris ce goût pour le vers de trois pieds et

demi, qui n'est presque jamais supportable après quelque autre que ce soit: les phrases de ses opéra en sont surchargées, et cela suffirait pour les rendre baroques à l'oreille. Proprement, ce vers n'est bon qu'en strophe, en couplet, où il court à intervalles égaux avec grace, avec légèreté, avec vivacité et rapidité, comme dans l'ode *à la Veuve*, dans celle *sur la bataille de Péterwaradin*, dans celle à *Malherbe*, etc. :

Pouvait-elle mieux attendre
De ce pieux voyageur
Qui fuyant sa ville en cendre
Et le fer du Grec vengeur,
Chargé des dieux de Pergame,
Ravit son père à la flamme,
Tenant son fils par la main,
Sans prendre garde à sa femme
Qui se perdit en chemin?
. . . . . .
Bientôt de la Thessalie
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés, etc.

C'est ainsi que ce mètre a de l'effet quand il est redoublé et continu, quand il se sert d'accompagnement à lui-même : il prend alors un caractère; mais il cloche, il est boiteux dès qu'il est seul à côté d'un autre; et cela vient de sa demi-mesure, qui ne peut cadrer à rien. Aussi rien n'est plus rare que

de le trouver dans les chœurs de Racine; et comme il était donné à cet homme-là de tirer parti de tout, je ne me rappelle ce vers chez lui que dans une occasion où il lui a ôté son inconvénient en y joignant un dessein. Il commence précisément ce chœur d'Esther cité ci-dessus :

Ton Dieu n'est plus irrité;
Réjouis-toi, Sion; et sors de la poussière, etc.

En le plaçant le premier, le poète a évité la discordance attachée à ce vers, et s'est servi de sa vivacité comme pour entonner un cantique de joie; mais il passe tout de suite au grand vers, aux vers de trois, de quatre, de cinq, toujours artistement distribués, et celui-là ne reparaît plus : il semble que l'auteur ne l'ait trouvé de mise qu'une fois.

Samson et *Pandore* ne parurent jamais au théâtre : et la musique que Rameau avait faite pour le premier lui servit depuis pour d'autres drames, et notamment pour *Zoroastre*, mauvais opéra de Cahuzac. Voltaire jeta les hauts cris sur la prohibition qui écartait *Samson* de la scène : il est probable qu'il en eût jeté d'autres, si la pièce eût été jouée. A l'égard de *Pandore*, pour laquelle il avait toute permission, elle fut d'abord mise en musique par Royer, fort médiocre compositeur : et comme il mourut peu de temps après, la pièce fut mise à l'écart. Elle fut reprise depuis par un artiste beaucoup plus estimé, mais qui ne put parvenir à la faire recevoir, quoiqu'il ne manquât pas de crédit, ni même de titres à ce spectacle. C'était l'infortuné Laborde,

ancien valet de chambre de Louis XV, qui joignait des talents aimables à toutes les qualités sociales, et qui ne pouvait guère échapper à la révolution française, qui l'a moissonné. Enfin, quand Voltaire vint à Paris pour la dernière fois, en 1778, il allait tout disposer pour faire jouer sa *Pandore*, ainsi que quelques opéra comiques, car son plan était d'occuper les trois théâtres. Il apportait de plus un grand opéra en cinq actes, *les Rois pasteurs*, qui ont été imprimés avec ses autres productions posthumes, et qui, pour le fond et le style, sont encore bien au-dessous des opéra dont je viens de parler, si ce n'est qu'il y a ici le dessein particulier dans lequel il faisait depuis long-temps rentrer tous ses ouvrages en vers et en prose, celui de rendre les prêtres odieux. Les Mages de Memphis sont la copie des prêtres de Pluton dans *les Guèbres*, c'est-à-dire des oppresseurs, des assassins, des bourreaux : je ne conçois pas comment ce canevas n'a pas encore tenté les musiciens *révolutionnaires*. Les Mages ont détrôné l'ancienne dynastie des rois d'Égypte, et Zélide, fille du dernier, s'est retirée auprès des pasteurs égyptiens, devenus soldats pour la défendre, sous les ordres du pasteur Tanis, son amant, et d'un guerrier nommé Phanor, rival de Tanis. Celui-ci descend d'Isis et d'Osiris, les premiers dieux du pays; mais c'est un secret qu'il ignore et qu'il n'apprend qu'à la fin de la pièce. Ces dieux lui ordonnent d'aller à Memphis, siége de la domination des Mages; mais tandis qu'il perd son temps à faire célébrer dans le temple d'Osiris

les fêtes de son mariage avec Zélide, dont il se croit assuré, Phanor la lui enlève et s'enfuit chez les Mages, avec qui ce rapt le réconcilie d'abord, jusqu'au moment où il demande pour sa récompense la main de cette princesse, que les Mages ont résolu de sacrifier sur leurs autels, comme le dernier reste du sang des rois leurs ennemis. Ils lui signifient cet arrêt, en ajoutant que c'est beaucoup si on lui pardonne à lui-même d'avoir fait la guerre aux Mages. Arrive à l'instant Tanis, non pas avec son armée, comme on pourrait s'y attendre :

Tous les miens m'ont suivi; mais leurs secours sont lents,

dit-il à Zélide, et en attendant il vient tout seul s'offrir pour être sacrifié au lieu d'elle, comme si c'était la même chose pour les Mages, ou qu'ils dussent se faire quelque scrupule de les immoler tous les deux. Phanor, qui n'est point aimé de Zélide, la sert du moins un peu mieux, et combat avec sa suite contre les troupes des Mages; mais il est tué, et à l'ouverture du cinquième acte, Zélide et Tanis vont être sacrifiés sans défense, car *à peine on voit de loin paraître les pasteurs*, cette *armée* dont on parle toujours, et qui ne se montre, à la fin de la pièce, que pour danser, quand tout est fini sans eux. Cependant Tanis est *sans alarmes*, et, lorsque Zélide s'en étonne (il y a de quoi), il lui répond qu'il vient d'apprendre qu'il descend d'Isis et d'Osiris, qu'à ce titre *la nature lui obéit*, et que les dieux *ont mis dans ses mains le tonnerre et la mort*. Vous jugez que, d'après cette assurance, qui nous arrive

dès la première scène du cinquième acte, nous sommes aussi *sans alarmes* jusqu'à la fin, et tout aussi tranquilles que lui. Il ne s'agit plus que de voir comment il se servira *du tonnerre et de la mort.* On avait déjà vu dans l'acte précédent un effet miraculeux de la protection des dieux sur Zélide; le glaive s'était dissous dans la main du sacrificateur, quand il avait voulu la frapper ; mais les Mages ne se tiennent pas pour vaincus par ce prodige, et nous avons pour dénouement un grand combat de la magie contre les dieux. Les pontifes magiciens appellent d'abord les monstres d'Égypte pour dévorer les deux victimes; mais Tanis appelle les traits inévitables d'Osiris, et les monstres sont percés de flèches. Alors les Mages font sortir de terre les *flammes étincelantes du brûlant Phlégéton;* mais Tanis les fait éteindre par *des cascades d'eau.* Otoës enfin, le grand pontife, a recours au tonnerre : mais c'est le plus mauvais parti qu'il pouvait prendre, car Tanis ordonne au tonnerre de consumer tous les Mages, qui sont brûlés aussitôt, sans qu'il en reste un seul. Le peuple, spectateur de ce combat de prodiges, tiré des *Mille et une Nuits*, le peuple, qui avait dit d'abord,

O Ciel! dans ce combat, quel dieu sera vainqueur?

se déclare, comme de raison, pour le plus fort, et s'écrie:

Ah! les dieux de Tanis sont nos dieux légitimes.

Tanis, plus grand sorcier, ce me semble, que grand

héros, épouse sa maîtresse, et l'*armée des pasteurs* arrive pour le ballet. Cet ouvrage est de l'auteur de *Zaïre*, de celui qui avait averti les poètes, quarante ans auparavant, dans *le Temple du Goût*,

Que la froide et triste vieillesse
N'est faite que pour le bon sens.

Il est clair que l'auteur de cet opéra n'avait plus même *le bon sens de la vieillesse* *. Il ne laissait pas de soutenir encore le ton de la poésie familière, de l'épître ou de la satire, mais non pas celui de la poésie noble. Les bergères de ses *Pasteurs* disaient :

Doux bergers, si craints dans les alarmes,
Ne soyez soumis que par nos charmes.

Son héroïne Zélide disait à Phanor, pour justifier la préférence qu'elle donne à Tanis :

Je dois avouer que je l'aime....
Pardonnez à l'Amour ; *il règne avec caprice.*

Voilà un amour héroïque bien décemment caractérisé ! un cœur de prêtres mages chantait :

Soyons inexorables.
N'épargnons pas le sang:
Que la beauté, l'âge et le rang
Nous rendent plus impitoyables.

Nous connaissions bien des chœurs de démons à l'Opéra, mais celui-ci est dans un goût particulier :

* Ses éditeurs posthumes paraissent croire, d'après sa correspondance, où *Osiris* est nommé, qu'il y travaillait vers 1732. Il se peut qu'il y ait pensé ; mais il n'est pas présumable qu'il ait pu écrire si mal dans le temps de sa force.

il est tout-à-fait *révolutionnaire*, c'est-à-dire atroce et plat. Il ressemble parfaitement aux *chants patriotiques du* 10 *août et du* 2 *septembre*, et c'est là qu'il pouvait être merveilleusement placé.

Du grand opéra Voltaire voulut passer à l'opéra comique, qui lui avait souvent donné tant d'humeur, et il fit voir seulement qu'il n'entendait pas mieux l'un que l'autre. Les derniers éditeurs nous apprennent qu'il avait fait *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux* pour Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célèbre, passa par Ferney * en 1767, en venant de Chambéry à Paris. Il présenta d'abord *le Baron d'Otrante* aux comédiens italiens, qui le refusèrent; et ce refus, disent les éditeurs, *empêcha Voltaire de faire d'autres opéra comiques.* On va bientôt voir s'il y a quelque chose à regretter pour nous et à reprocher aux comédiens.

Voltaire, dans *le Baron d'Otrante*, a mis en scène un de ses contes, *l'Éducation d'un Prince;* mais il y a loin d'un conte à un drame, et ce qui peut passer dans l'un n'est pas toujours fait pour l'autre. Pour accommoder ce conte au théâtre, il eût fallu certainement mettre plus de décence dans le fond et les

* Le fait est vrai : j'étais alors à Ferney, et l'on voulut aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent, et ce n'était ni fausse modestie ni mépris pour le genre. J'ai toujours trouvé très déplacé cet air de dédain qu'on affecte souvent pour des genres où l'on ne réussirait pas, sous prétexte qu'on en sait traiter de supérieurs. Ce n'est pas ici que qui peut le plus peut le moins. On doit être convaincu que chaque genre exige un tour d'esprit particulier. Celui de l'opéra comique n'est nullement méprisable ; il a produit des ouvrages charmants; mais très réellement, je ne m'y suis jamais cru propre, et jamais aussi je n'ai été tenté de m'y essayer.

détails, plus de vraisemblance et sur-tout plus d'intérêt; car il n'y a pas ici un seul personnage présenté de manière à en produire. Le baron est un nigaud de dix-huit ans, dont l'auteur a voulu faire le modèle d'un petit seigneur bien sot, bien vain, et bien mal élevé par des fripons et des complaisants, ennuyé autant qu'ennuyeux. Il est cependant aimé de sa cousine Irène, apparemment parce qu'il est baron; mais ce n'est pas assez, dans un drame, pour nous intéresser à deux amants. L'objet d'un amour qui est le nœud de la pièce ne doit jamais être méprisable. Ce baron débite, dès la première scène, force sottises qui conviendraient fort bien à don Japhet, mais non pas à un jeune prince qui sera le héros du dénouement. Un corsaire turc, Abdala, surprend la ville d'Otrante, et met à la chaîne le seigneur du château et toute sa suite, sans que le petit souverain, à qui sa maîtresse vient déjà de donner une leçon, montre du moins quelque instinct de courage et quelque envie de se défendre. Au contraire, il est plus poltron et plus effrayé que tous les autres; et quand il se voit enchaîné comme un galérien, il dit à sa maîtresse :

Voyez si dans cette posture
Je fais, pour un baron, une noble figure.

Ces bouffonneries iraient fort bien au *marquis de Mascarille;* mais on n'a jamais imaginé de travestir en rôle de charge, en valet de comédie, celui qui, comme prince et comme amant, doit être le premier personnage de la pièce: cette caricature est le comble

du mauvais goût. La cousine n'est pas une sotte : elle est même assez avisée pour dire au baron :

Allez, mon cher cousin, je me flatte, j'espère,
Si ce Turc est galant, de vous tirer d'affaire.

Il y aurait là de quoi faire évanouir un autre amant que le baron ; mais il n'est pas plus inquiet de la façon dont sa cousine *le tirera d'affaire* qu'il n'a été empressé à la défendre ; et lorsqu'à la fin devenu, on ne sait comment ni pourquoi, un peu spadassin, il se prépare à surprendre à son tour le corsaire à table, *tête à tête* avec la cousine et même *sans domestiques*, comme on a soin de nous en avertir, il dit gaiement à ses amis qui viennent comme lui on ne sait d'où :

Je cours quelque hasard
D'être un peu passé maître, et d'arriver trop tard.

C'est absolument le ton de *Fierenfat :*

Je suis.... j'ai vu.... je le suis.... j'ai mon fait.

Mais du moins ce Fierenfat, ce robin dont l'auteur a fait un Sganarelle, est un personnage dupé et haï dans la pièce, et le baron est aimé et triomphant. Au reste, si l'amant est fort résigné, l'amante est passablement effrontée. Le corsaire, tout corsaire qu'il est, doit être un peu surpris des avances excessivement décidées qu'elle lui fait de prime-abord, et d'autant plus choquantes, qu'elle n'en a nul besoin, même pour ses desseins, et qu'elle doit savoir, ce qu'une femme sait toujours, que nul homme, pas même un corsaire, n'exige qu'on se jette à sa tête.

Avec un peu de coquetterie, elle n'était pas moins sûre de son fait; mais elle a tant de peur de manquer sa conquête, quoiqu'elle ait déjà reçu *le mouchoir*, qu'elle débute par demander à ce Turc l'*honneur de souper avec lui*, comme si elle désespérait qu'on lui fît l'*honneur* de l'en prier. Elle a d'autant plus de tort, que le corsaire est assez bon homme, et s'annonce comme tel dès son arrivée; il ne veut pas qu'on tue, *non ammazar*, mais *qu'on enchaîne*, *qu'on boive* et *qu'on viole*, *incatenar*, *bever*, *violar*. C'est tout ce qu'on peut citer de plus décent de tout ce qu'il dit en jargon italien, qui est le langage de son rôle. Il n'est pas non plus difficile à tromper : il ne prend pas la plus légère précaution en pays ennemi, et ne songe qu'à son *souper tête à tête*. Quant à l'intrigue, le ressort en est, je crois, d'une espèce unique : on en peut juger par ces vers, où il est contenu en entier. C'est Irène qui, après avoir obtenu l'*honneur* de souper avec Abdala, dit :

Après tant de *bontés*, aurai-je encore l'audace
D'implorer *de mon Turc* une nouvelle grace?
Seigneur, je suis baronne; et mon père autrefois
Dans Otrante a donné des lois.
Il était connétable, ou *comte d'écurie** ;
C'est une dignité que j'ai toujours chérie.
Mon cœur en est encor tellement occupé,
Que si vous permettez que j'aille, avant soupé,
Commander un quart d'heure où commandait mon père,
C'est le plus grand plaisir que vous me puissiez faire.

* *Comes stabuli ;* c'était en latin le titre du premier domestique des rois Francs, d'où l'on a fait le mot français *connétable*. Il faut avouer que cette étymologie est ici bien placée !

Le Turc est un peu étonné de ce goût pour l'écurie, *avant soupé*, goût fort contraire à celui qu'on a dans son pays pour les parfums. Il s'écrie : *Come! nella stalla! Comment! dans l'écurie!* Mais Irène insiste, *oui, dans l'écurie; et le galant Turc* se contente de dire : « *La Signora est folle.* Les écuries sentent bien « mauvais ; il faudra plus d'un flacon d'essence pour « la nettoyer.» Mais il consent *galamment* à ce qu'elle souhaite, et chante un petit air italien, dont les premières paroles disent fort à propos : « Toute jeune « fille a là quelque fantaisie qui ressemble à la fo- « lie. » On pourrait bien dire que celle d'Irène ne ressemble à rien ; mais le fin de cette fantaisie, c'est que le corsaire a fait tirer au sort, comme l'ancien duc de Mazarin, tous les emplois de sa maison, et que le lot du baron est d'être muletier. C'est donc dans l'écurie, et avec le baron muletier, que la cousine Irène arrange toute sa petite conspiration, tandis qu'en haut l'on prépare le souper. Quels sont les moyens de cette conspiration ? Peu importe : c'est assez qu'au troisième acte on ait le plaisir de voir la favorite Irène près de son amant qui tient *une étrille à la main*, et riant comme une folle :

Votre malheur m'a fait pleurer;
Mais en trompant ce Turc, que je fais soupirer,
Je suis prête à mourir de rire.

On ne l'a point vue *pleurer*, il s'en faut, ni *le Turc soupirer* : on ne lui en a pas donné le temps, quand il en aurait eu envie. Aussi le baron dit-il, avec un peu d'humeur :

Lorsque vous me voyez une étrille à la main,
Si vous riez c'est de moi-même.

Mais pour le consoler, elle lui dit avec autant de tendresse que de bienséance :

Rien ne peut nous humilier;
Et quand *mon tendre amant devient un muletier,*
Je l'en aime encor davantage.

Elle revole au rendez-vous, et en s'asseyant elle débute par ce couplet :

Ah! quel plaisir,
De boire *avec son corsaire !*
Verse, verse, *mon bel amant;*
Ah! que tu verses tendrement!

Il paraît qu'elle n'a qu'une chanson avec *son corsaire* comme avec *son muletier*. Mais le baron survient avec *ses vassaux armés*, et déclare au levanti patron que tous ses gens *sont à la chaîne* pendant qu'il s'amuse à boire; et comme le baron n'est pas plus méchant qu'on ne l'a été avec lui, il veut bien rendre au Turc son vaisseau, à condition qu'il s'en ira sur-le-champ, tandis que le baron et sa cousine mangeront le souper.

S'il y a un peu moins d'indécence et de grossièreté dans *les Deux Tonneaux*, il n'y a pas plus d'art ni de style. On me dispensera, je crois, d'en faire aucune analyse, et j'ai eu même quelque peine à surmonter la répugnance que l'on sent naturellement à montrer ces honteuses éclipses d'un esprit supérieur. Mais il fallait voir ce qu'avait été Voltaire, non-seulement dans les genres où il a réussi, mais

dans ceux qu'il a essayés sans succès : il en résulte d'ailleurs quelques instructions. C'est d'abord un avertissement de se garder de cette ambition très mal entendue, que l'exemple de Voltaire a rendue trop commune parmi nous, de tenter tous les genres d'écrire, comme si la prétention donnait les moyens : elle ne fait au contraire que mettre en évidence un défaut de jugement joint à un défaut de talent. Ensuite ces opéra-comiques confirment ce que tous les bons juges ont pensé de la gaieté de Voltaire, ce que vous en avez vu dans ses comédies, et ce que vous en verrez dans ses satires en vers et en prose. On a beaucoup vanté cette gaieté, sur-tout dans ses dernières années, à une époque où on lui accordait plus d'excuses à mesure qu'il en méritait moins. Son éloignement, son âge et les progrès de la licence, qui suivent naturellement ceux de l'irréligion, peuvent seuls expliquer cette indulgence aveugle du public, peut-être aussi coupable que les excès de l'auteur. Ce n'était pas une apologie pour lui, mais une condamnation pour nous ; et il était également extraordinaire, d'un côté, que l'on osât braver à ce point toutes les lois et toutes les bienséances ; et de l'autre, qu'on pût le souffrir et le tolérer, ou ce qui est encore plus scandaleux, l'encourager et l'applaudir.

Voltaire eut de la gaieté sans doute, et ce fut un des caractères de son esprit et de son talent ; mais c'est aussi celui qu'il a le plus corrompu et déshonoré par l'abus qu'il en a fait. Elle est généralement de bon goût dans ses poésies légères de son bon

temps, quoique déjà quelquefois aux dépens de ce qu'il faut toujours respecter, la religion et les mœurs. Elle est la même dans la plupart de ses lettres; dans ses premiers contes en prose, tels que *Memnon*, *Scarmentado*, *Babouc*, etc.; dans une partie de ses contes en vers et de ses satires : mais elle est presque toujours de mauvais goût dans ses comédies, et va jusqu'à l'excès de l'impudence et à la plus révoltante grossièreté dans une partie de sa *Pucelle*, dans sa *Guerre de Genève*, et dans le plus grand nombre de ses pamphlets impies et satiriques. Quand on se permet tout pour faire rire, on n'est pas même le meilleur des bouffons, car le meilleur est encore celui qui garde quelque mesure. Voltaire n'en gardait plus aucune à mesure qu'il avançait en âge, et la faute était double, puisqu'il perdait toute retenue dans un âge qui l'enseigne à ceux même qui en avaient le moins. Rien n'est plus méprisable qu'un vieillard effronté : il avilit ce qui est fait pour le respect; mais les passions de Voltaire, au lieu de se modérer par le temps et la réflexion, s'aigrissaient dans la retraite et s'animaient par l'impunité. Ses amis en étaient quelquefois honteux et affligés, et ne pouvaient rien sur lui. Personne cependant n'avait mieux connu les bienséances sociales, qui étaient des lois dans le monde où il avait vécu, et dont l'observation importait à la considération personnelle. Il y avait appris le ton de la plus noble politesse, et s'en écarta peu dans la société : pourquoi l'oublia-t-il à ce point dans ses écrits? C'est qu'ici le respect des convenances tient à d'autres

lois, qui doivent être dans le cœur, aux lois morales, qui doivent conduire la plume de l'écrivain comme les actions de l'homme; et l'exemple de Voltaire nous apprend qu'on n'affiche pas le mépris et la haine de la religion sans perdre aussi le frein de la morale : ce n'est pas pour garder celui-ci qu'on brise l'autre, et il n'est que trop naturel de s'affranchir à la fois de tous les deux. Ici se représente à nous cette connexion secrète, mais réelle, entre la religion et le talent, entre les mœurs et le goût, dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, et qui ne saurait être trop recommandée. Lorsqu'on jettera les yeux sur ces innombrables libelles, où tout ce que les hommes regardent comme sacré est sans cesse foulé aux pieds, et qui ont ouvert comme une école de cynisme au milieu d'un peuple poli et dans un siècle éclairé; lorsqu'on avouera, en les lisant, que cet amas d'ordures et d'invectives, qui ne sont pas une débauche d'esprit passagère, mais le long débordement de trente ans de fureur et d'audace, a diffamé pour jamais, sous tous les rapports, la longue vieillesse d'un homme de génie, il faudra bien reconnaître aussi que cet avilissement sans exemple a été la suite et la punition d'une impiété effrénée, sur-tout si l'on se souvient qu'aucun des écrivains célèbres qui ont respecté la religion, aucun des grands hommes du dernier siècle, ni même du nôtre, ne s'est jamais permis rien qui ressemblât de loin à des excès si continuels et si flétrissants.

Ces grosses plaisanteries de Voltaire, ces obscénités répandues partout dans ses ouvrages, attes-

tent un profond dédain pour les mœurs. On voit que l'auteur se croit en droit de faire arme de tout ; ce qui est le contraire de toute honnêteté. Il semble même avoir cru qu'il suffisait d'être licencieux pour être plaisant, et qu'en se passant de décence, on peut se passer d'esprit. Cette erreur est d'un homme qui n'a plus de principes sur rien ; car d'autres hommes de talent, dont la gaieté a été quelquefois trop libre, soit au théâtre, soit en poésie, se sont crus toujours obligés de broder avec plus ou moins d'art le voile qui doit couvrir la licence. Voltaire, en l'étalant à front découvert, s'est souvent même dispensé d'embellir au moins les formes de sa nudité, et c'est une triste exception.

Il n'y a aussi qu'une espèce de manie d'irréligion qui ait pu lui faire abjurer son goût naturel, au point de faire parler en ce genre toutes sortes de personnages comme il aurait parlé lui-même, et de donner son esprit à ceux qui étaient le moins faits pour l'avoir. C'est un Grégoire, dans ses *Deux Tonneaux*, un ivrogne, soi-disant prêtre de Bacchus, qui dit à une jeune fille :

Et respecte *les dieux et les cabaretiers.*

Ce rapprochement burlesque est bien de Voltaire, mais à coup sûr il n'est pas de Grégoire. Une autre jeune fille dit aussi fort lestement :

Et moi qui suis *un peu précoce.*

Il n'y a rien qui n'y paraisse dans la pièce ; mais tout le monde devait le dire, excepté elle.

La même méprise, si habituelle dans Voltaire, forme un des travestissements les plus maladroits de sa comédie héroïque, *la Princesse de Navarre*, par laquelle je finirai ces malheureuses excursions dans des genres qui paraissent lui avoir été si étrangers. On y trouve une Sanchette dont l'auteur a voulu et devait faire une jeune enfant très naïve dans l'involontaire expression d'une première inclination naissante, et telle à peu près que cette Victorine, l'un des rôles que Sedaine a dessinés avec le plus de naturel et de finesse. Voltaire, au contraire, n'a fait de Sanchette qu'une petite dévergondée qui court pendant cinq actes après un jeune étranger arrivé de la veille, et ne montre qu'une prodigieuse impatience d'épouser. Elle débute par dire de cet étranger :

Avant-hier il vint, et je fus *transportée*
De son séduisant entretien.
Hier il m'a beaucoup flattée;
A présent il ne me dit rien.
Il court, ou je me trompe, après cette étrangère;
Moi, *je cours après lui;* tous mes pas sont perdus, etc.

Le rôle entier va croissant sur le même ton : c'est, à quatorze ans, la Bélise de Molière. Quelle inconcevable disparate de donner à une enfant ingénue, mais innocente, l'amour d'une vieille folle ! L'étrangère dont elle parle ici est l'héritière de Navarre, et l'étranger est un duc de Foix amoureux d'elle, qui d'abord a voulu l'enlever, et qui est venu, sous le nom d'Alamir, dans le même château où la prin-

cesse s'est retirée pour être à l'abri de ses poursuites. Il trompe très gratuitement cette pauvre Sanchette, dont un prince tel que lui, qui d'ailleurs se conduit en héros dans toute la pièce, devait respecter l'extrême jeunesse et la simplicité. Il lui fait accroire qu'il l'épousera, et que toutes les fêtes qu'il donne à Constance (c'est le nom de la princesse) sont en effet pour Sanchette : moyen très mal imaginé pour amener des fêtes qu'il fallait motiver tout autrement, moyen aussi peu vraisemblable que délicat, puisque dans toutes ces fêtes on ne célèbre que Constance. Il serait de plus impossible qu'on en donnât de semblables à Sanchette, et que son père, tout imbécille qu'il est, le souffrît. Ce père, qui s'appelle Morillo, nom du bouffon de nos anciennes pièces à spectacle, parle en effet le même langage, quoiqu'il soit baron et seigneur du château : tout le monde se moque de lui chez lui. Ce n'est point là le caractère des seigneurs espagnols; et l'étourderie de Sanchette ne ressemble pas davantage à la tendresse noble et fière des femmes d'Espagne, sur-tout dans le rang où Sanchette a été élevée. C'est pourtant de ces deux caricatures que l'auteur a prétendu tirer tout le comique de son drame héroïque, car la pièce est de ce genre froid et faux que lui-même a condamné dans *Don Sanche d'Aragon*, quoique cette pièce soit peut-être la moins mauvaise de celles qu'on a voulu composer de ce mélange de noble et de plaisant, qui ne fera jamais un bon ensemble. L'auteur a beau dire dans son prologue :

Souffrez le plaisant même, il faut de tout aux fêtes;
Et toujours les héros ne sont pas sérieux.

Oui, mais ne mettez pas ensemble le sérieux de l'héroïsme et le plaisant de la comédie, encore moins la bouffonnerie. N'alliez pas la tragédie à la farce dans un même cadre : cet alliage sera toujours désagréable. Mettez *de tout* dans vos *fêtes*; mais que chaque chose soit à sa place, dans une fête comme ailleurs; et lorsqu'on s'est corrigé de ce mauvais amalgame dès le dernier siècle, ne le faites pas reparaître dans le nôtre.

L'intrigue est tout ce qu'il y a de plus rebattu au théâtre et dans les romans : un héros que l'on hait sans le connaître, et qui se fait aimer sous un autre nom que le sien. Constance déteste le duc de Foix, parce qu'il a tenté de l'enlever, ce qui n'est pourtant pas le plus impardonnable des outrages; et le duc de Foix s'en fait aimer en quelques heures sous le nom d'un simple gentilhomme, ce qui n'est pas trop fier pour une princesse espagnole. Tout finit par une reconnaissance et un mariage, et la princesse se charge de l'établissement de Sanchette, qui, toujours contente, pourvu qu'on la marie, dès ce moment ne se soucie non plus d'Alamir que si elle ne l'avait jamais vu; ce qui est encore très peu naturel en soi-même, et mortellement froid au théâtre.

Le seul morceau où l'on retrouve Voltaire, dans tous ces spectacles de Versailles, c'est le prologue que prononçait le Soleil du haut de son char à l'ouverture de la fête, et qui commence par ce vers :

L'inventeur des beaux-arts, le dieu de la lumière, etc.

Le poète se souvint ici qu'il faisait parler Apollon; et n'ayant que des vers à faire, il les fit tels que le dieu lui-même aurait pu les avouer : c'est l'esprit, la grace, l'imagination, le coloris de Voltaire. Ce prologue, d'environ quatre-vingts vers, parmi lesquels il y en a très peu de faibles, est assez connu pour qu'il suffise de le rappeler : je n'en citerai que le dernier trait, qui fut alors répété partout, et qui était extrêmement ingénieux :

Je vais, ainsi que votre roi,
Recommencer mon cours pour le bonheur du monde.

Des Odes.

On ne peut parler des odes de Voltaire, qui en a pourtant fait un grand nombre, que pour remarquer que c'est un des genres qu'il n'aurait pas dû essayer, puisqu'il y a été à peu près nul. Nous avons vu combien dans ses opéra il était loin du rhythme lyrique : c'est la même chose ici, et son style est encore moins celui de l'ode. Partout la négligence et la faiblesse, souvent même le prosaïsme va jusqu'au familier, et dans les sujets les plus nobles. C'est dans une ode *sur le Fanatisme* qu'il nous dit :

Jansénistes et molinistes,
Vous qui combattez aujourd'hui
Avec les raisons des sophistes,
Leurs traits, leur bile et leur ennui...

Jansénistes et molinistes est un vers fort inattendu dans une ode, et il n'est pas nécessaire de prendre

la lyre pour chanter de pareils vers, non plus que ceux-ci de la même pièce :

Tandis que vos lâches cabales
Dans la mollesse et les scandales
Occupaient votre oisiveté
De la dispute ridicule
Et sur Quesnel et sur la bulle,
Qu'oublîra la postérité.

Il aurait dû sur-tout les *oublier* dans une ode. Il dit à la reine de Hongrie :

Le Français généreux, si fier et si *traitable*....

Il ne l'était guère alors avec elle; et l'épithète est d'un singulier choix, parmi tant d'autres qui se présentaient :

Dont le goût pour la gloire est le seul goût durable....

Ah ! vous oubliez le plaisir et la mode.

Inonde ton empire,
Te combat et t'admire,
T'adore et te poursuit.

Admirer passe, mais *adorer* est fort. Tous les Français n'étaient pas comme mon ancien camarade de collége Pezai, qui me montra un jour une grande épître à l'impératrice Catherine, dont voici le premier vers, que je n'ai jamais oublié, et le seul qu'on dût retenir :

Je respecte les rois, mais j'adore les reines.

« Voilà, lui dis-je, une passion d'une grande éten-
« due, mais de peu de conséquence. »

Après avoir rappelé la Saint-Barthélemy, mais non pas dans le style de *la Henriade,* Voltaire finit un tableau de massacre par ces deux vers :

O Ciel ! sont-ce là les ancêtres
De ce peuple léger et doux?

La chute est *légère*, mais elle n'est pas *douce* à l'oreille.

Dictez à la mémoire
Les leçons de la Gloire
Pour le bien des mortels.

Cette fin de strophe est de la même force. La plus passable de ses odes est celle *sur la Paix de* 1736, quoiqu'elle commence par deux vers à la Chapelain :

L'Etna renferme le tonnerre
Dans ses *épouvantables flancs.*

Mais dans le reste, la versification est du moins élégante et soignée; il n'y manque que la force d'idées et d'expression, que rien ne peut suppléer dans une ode. Plus la carrière est courte, plus il est indispensable que tous les pas en soient marqués.

Voltaire tombe trop souvent, et ses disparates sont choquantes. Il pleure la mort de la sœur du roi de Prusse, la margrave de Bareith; et après avoir intéressé toutes les nations à la perte de cette princesse, il s'écrie :

Cependant elle meurt, et Zoïle respire !

On peut dire avec La Fontaine :

On ne s'attendait guère
A voir *Zoïle* en cette affaire....

Et il part de là pour nous entretenir de ses querelles et de ses ennemis, et des persécutions contre les *philosophes:*

Le troupeau faible des sages,
Dispersé par les orages,
Va périr sans successeurs.

Je ne sais trop ce que c'est que *les successeurs d'un troupeau;* mais je sais que ces *sages* n'ont point manqué de *successeurs*, et que si les autres *troupeaux* sont dévorés, celui-là seul a été fort dévorant. Voltaire dit ensuite du *solitaire Silvandre* (et *Silvandre* c'est lui, qui apparemment avait pris un nom de bergerie pour continuer la métaphore du *troupeau*):

Mais, dans ta noble retraite,
Ta voix, loin d'être muette,
Redouble ses chants vainqueurs,
Sans flatter *les faux critiques*,
Sans craindre les fanatiques,
Sans chercher *des protecteurs*.

Quels vers et quelles rimes! Il avait grand soin, quoi qu'il en dise, *de chercher des protecteurs*, dont il eut toujours grand besoin. Et que font là *les faux critiques?* Le roi de Prusse, qui avait demandé cette ode pour la mémoire de sa sœur, reproche très sévèrement à Voltaire, dans une de ses lettres, ce mélange fort peu décent de stances polémiques avec l'éloge d'une princesse. Il n'est pas moins mécontent de cette sortie satirique contre la gloire militaire:

Illustres meurtriers, victimes mercenaires,
Qui, redoutant la honte et maîtrisant la peur,
L'un par l'autre animés aux combats sanguinaires,
Fuiriez, si vous l'osiez, et mourez par honneur....

Il lui fait sentir avec autant de vivacité que de raison que ces déclamations, qu'on croyait philosophiques, n'étaient que des invectives très mensongères contre le courage guerrier, qui certainement honore l'homme et sert la patrie. Ces vers, quoique bien tournés, sont en effet très mal pensés. *Redouter la honte et maîtriser la peur* ne saurait être le sujet d'un reproche : c'est l'expression de sentiments très nobles dont l'*honneur* est le principe; et où est donc le mal de *mourir par honneur?* Notre poète *philosophe* veut-il qu'on meure par amour pour la mort? Comme l'esprit sophistique se plaît à calomnier tout ce qu'il y a de beau et de bon dans l'homme! Frédéric s'indigne de cet hémistiche injurieux : *Fuiriez, si vous l'osiez*, et il a encore raison. Il soutient qu'un brave homme n'a pas besoin de témoin pour ne pas faire une lâcheté, et que dans aucun cas César n'aurait pris la fuite.

Je voudrais pourtant citer quelque chose, et le début de l'ode *sur la mort de l'empereur Charles VI* me paraît le seul endroit dont la couleur soit vraiment lyrique.

Il tombe pour jamais ce cèdre dont la tête
Défia si long-temps les vents et la tempête,
Et dont les grands rameaux ombrageaient tant d'états;
En un instant frappée,
Sa racine est coupée

Par la faux du trépas.

Voilà ce roi des rois et ses grandeurs suprêmes :
La mort a déchiré ses trente diadêmes,
D'un front chargé d'ennuis dangereux ornement.
O! race auguste et fière,
Un reste de poussière
Est ton seul monument.

De là l'auteur passe tout de suite à la satire du règne de cet empereur; ce qui était bien dans sa tournure d'esprit, mais non pas dans l'esprit de l'ode. Nous allons passer à d'autres genres où il a eu des succès mérités, et nous finirons par celui de la poésie légère, où il a primé.

Du Discours en vers et de l'Épître, et de leurs différentes espèces.

Voltaire est, je crois, le premier qui intitula *Discours en vers* ce qu'auparavant on appelait *poème*, et assez improprement, ce me semble. Il est bien vrai qu'on peut nommer génériquement poème toute composition en vers; mais les différentes espèces étant classées dans les poétiques, et désignées par des appellations particulières, on ne voit pas trop pourquoi l'on donnait, par exemple, le titre de *poème* aux ouvrages en vers alexandrins, composés autrefois pour les concours académiques, sous la condition de ne pas excéder cent ou deux cents vers, et dans lesquels il n'entrait jamais rien qui ressemblât à ce qu'on appelle une fable : et c'est la fable sur-tout qui constitue proprement ce qui a gardé le nom de *poème*. Ces ouvrages n'étaient donc que des discours en vers à la louange du roi, comme

celui qui est à la tête des œuvres de Boileau, si ce n'est qu'ils ne lui étaient pas nommément adressés. Jusqu'à l'époque où l'Académie laissa le choix des sujets, vers l'an 1760, aucun de ces prétendus poèmes n'est resté au nombre des bons ouvrages, non plus que les odes envoyées au même concours; et, dans ce grand nombre de pièces couronnées, les plus heureuses ont été celles dont les amateurs ont retenu quelques beaux vers, tels que ceux-ci de l'abbé du Jarry :

Comme on voit les roseaux, courbant une humble tête,
Résister par faiblesse aux coups de la tempête,
Tandis que les sapins, les chênes élevés,
Satisfont en tombant aux vents qu'ils ont bravés *.

Voltaire a voulu deux ou trois fois s'approprier cette belle expression, *satisfaire en tombant*, sans pouvoir jamais la placer aussi bien qu'elle l'est ici. *Résister par faiblesse* est encore meilleur; c'est proprement une alliance de mots, et ce n'est pas la seule fois que vous ayez pu remarquer que ces sortes de beautés, où de nos jours la médiocrité ignorante

* C'est la pièce où étaient ces vers, qui en 1714 remporta le prix de l'Académie sur une ode de Voltaire. Il n'avait alors que vingt ans : il ne manqua pas de crier à l'injustice, et ce fut même un des motifs de l'espèce d'animosité qu'il laissa voir assez long-temps contre l'Académie, et qui produisit quelques satires qu'il eut pourtant la sagesse de ne pas insérer dans ses œuvres, mais que son nom a fait subsister jusqu'à nous. Les auteurs mécontents de l'Académie ont répété mille fois que *l'abbé du Jarry l'avait emporté sur Voltaire*, et en disant cela ils croyaient avoir tout dit. Heureusement les deux pièces existent : celle de du Jarry n'est pas bonne, mais il y a du bon: celle de Voltaire n'est pas bonne, et il n'y a rien, absolument rien de bon, rien qu'on puisse opposer aux quatre vers cités ici. On ne devait couronner ni l'une ni l'autre; mais dans le cas du choix, il n'y avait pas à balancer.

a voulu réduire tout le mérite de la poésie, se trouvent quelquefois dans les écrivains qui en ont eu le moins. C'est que ces sortes de beautés doivent être de rencontre plutôt que de recherche : l'occasion doit les présenter; mais si l'on s'occupe à courir après, comme on fait depuis si long-temps, on fera cent mauvais vers pour attraper un bon hémistiche.

On se souvient aussi de cette comparaison de La Monnoye, qui disait des Invalides :

Moins vous êtes entiers, et plus on vous admire,
Semblables à ces bois jadis si révérés,
Que la foudre en tombant avaient rendus sacrés.

Ce n'est pas sans raison qu'on a observé comme une chose assez singulière, que la pièce de La Monnoye d'où ces vers sont tirés, et celle du *Duel aboli*, couronnées, l'une en 1671, l'autre en 1677, sont demeurées pendant près de cent ans les meilleures qui eussent remporté le prix. Mais on doit entendre ici une supériorité relative; car en total elles sont médiocres de poésie, quoique bien pensées et d'un goût de versification assez sain. Celle du *Duel aboli* est la plus soutenue, si ce n'est qu'on y voit encore de ces inversions que déjà Racine et Boileau avaient interdites à notre langue dans le style noble :

Toi qui *sais la belle âme au bel-esprit mêler.*

D'ailleurs il y a ici des morceaux entiers bien versifiés :

Le Français, dédaignant un rival étranger,
Contre le seul Français trouve beau le danger.
Tels qu'on vit ces Thébains, fiers enfants de la Terre,
Se livrer en naissant une mortelle guerre,
Et du sang que leurs mains répandaient à grands flots
Engraisser les sillons dont ils étaient éclos :
Tels et plus acharnés à leur perte fatale,
Cherchant dans leur trépas une gloire brutale,
L'Espagne a vu long-temps nos soldats s'égorger,
Et prendre dans nos champs le soin de la venger.
Cent peuples alarmés du bruit de nos conquêtes,
Sous les coups qu'ils *craignaient voyaient* tomber nos têtes,
Sûrs que de deux guerriers, en ce choc malheureux,
L'un périrait* pour nous, l'autre vaincrait pour eux.

Les *Discours sur l'homme*, que Voltaire fit à Cirey, et qui furent publiés depuis 1730 jusqu'en 1740, sont, pour le talent poétique, ce que nous avons de plus estimé en ce genre, sur-tout les quatre premiers, beaucoup mieux travaillés et mieux pensés que les trois autres. La philosophie de ces derniers est très mauvaise, et celle des précédents même n'est pas exempte d'erreurs, et d'erreurs graves; mais du moins la morale de ceux-ci est généralement louable, la versification encore davantage; et comme il s'agit ici de poésie, c'est principalement

* *Périrait pour nous* n'est point du tout la même chose que *serait perdu pour nous*, qui est la pensée de l'auteur; mais ici la force du sens se manifeste dans la tournure même du vers, qui est d'une précision heureuse. Il eût mieux valu cependant éviter la faute, qui est réelle, en faisant le second vers, de cette manière, que les précédents autorisaient :

Sûrs que de deux guerriers, en ce choc malheureux,
L'un est perdu pour nous, l'autre a vaincu pour eux.

Ici la construction est tout aussi bonne au passé qu'au futur.

sous ce point de vue que je les examinerai. Ce qui est vicieux pour le fond des choses l'est assez pour rentrer dans ce système général d'irréligion et d'immoralité qui doit être combattu ailleurs. Quant au mérite poétique des quatre premiers *Discours*, il ne peut être nié que par l'esprit de parti, qui, dans la nouveauté, les censura fort amèrement; et l'auteur a pour lui un témoignage le moins équivoque de tous, c'est qu'à mesure que ces discours paraissaient, les amateurs les savaient par cœur, et qu'on en a cité en mille occasions quantité de vers frappants. Ce n'est ni le ton de Boileau, ni même celui de Pope, quoiqu'ici l'auteur semble avoir eu particulièrement en vue de rivaliser avec lui, comme dans le poème sur *la Loi naturelle*, et qu'il ait même emprunté plusieurs endroits du poète anglais La manière en est très différente. Celle de Pope est beaucoup plus élevée, et constamment sévère et rapide; il y a peu de vers qui ne contiennent deux pensées, graces à la liberté des constructions de la poésie anglaise, dont la nôtre est fort éloignée. Voltaire ne va pas aussi vite; il s'en faut bien; mais, dans sa marche libre et facile, il répand de tous côtés les fleurs de l'imagination, et c'est par là qu'il compense ce qui lui manque en justesse et en force de raisonnement. Les formes de son style sont très variées : il joint le familier au sérieux avec beaucoup d'aisance; mais pas toujours avec des nuances assez bien fondues, ni avec assez de respect pour les bienséances. Ses transitions ne sont pas toujours bien ménagées, et enfin la versification même offre plus

de négligences que le genre et le style des ces *Discours* n'en peuvent faire excuser. Je justifierai ces éloges et ces reproches par des exemples de ce qu'il y a de meilleur et de plus défectueux.

Le premier *Discours*, qui est très mal intitulé *de l'Égalité des conditions*, a pour objet de prouver que, dans l'inégalité même des conditions, la Providence a ménagé à tous les hommes une somme à peu près égale de moyens de bonheur; ce qui est généralement vrai, et, comme dit l'auteur fort sensément :

Avoir les mêmes droits à la félicité,
C'est pour nous la parfaite et seule égalité.

Et ailleurs, en parlant *du secret d'être heureux*, il dit avec la même vérité :

Le simple, l'ignorant, pourvu d'un instinct sage,
En est tout aussi près au fond de son village,
Que le fat important qui pense le tenir,
Et le triste savant qui croit le définir.

Il ne s'agissait plus que de nous apprendre en quoi consistait sur-tout ce *droit commun à la félicité*, et ce *secret d'être heureux ;* et c'est précisément ce dont l'auteur ne dit pas un mot. Il se contente, en parcourant les différents états, de montrer dans tous une compensation de biens et de maux; ce qui lui fournit des tableaux faits pour la poésie : mais comme il voulait être ici philosophe et poète tout ensemble, il devait tirer du rapprochement de ces divers tableaux un résultat moral qui pût servir de leçon : et c'est ce qu'il ne fait pas; non

que cela fût difficile en soi, mais il l'était pour lui d'assembler un certain nombre d'idées conséquentes, qui de plus l'auraient ramené nécessairement à des moralités sévères dont il ne pouvait s'accommoder ni comme poète ni comme philosophe.

Ce qu'il y a de plus répréhensible dans ce *Discours,* et de plus susceptible de conséquences dangereuses, ce sont ces deux vers, qui semblent la quintescence de l'épicuréisme :

Nos cinq sens imparfaits, donnés par la nature,
De nos biens, de nos maux, sont la seule mesure.

Tout ce que cette maxime renferme de faussetés serait la matière d'un volume, et ce volume serait l'histoire de l'homme. Comment Voltaire pouvait-il oublier ou ignorer ce que lui-même avait développé cent fois, apparemment sans y penser, que le bien-être ou le mal-être de l'homme est principalement dans son moral, dans son cœur, dans son caractère, dans son imagination? Cette vérité, si commune en principe, n'a pas même besoin d'être prouvée; elle est inépuisable dans ses applications. Les deux vers de Voltaire sont exactement vrais dans la pure animalité; ils sont outrageusement faux pour la créature intelligente, qui peut à tout moment être fort mal sans que rien manque à ses cinq sens, et qui peut encore être fort bien, même quand il leur manque beaucoup. On n'a jamais donné un plus fort démenti à la raison et à l'expérience; mais si Voltaire est très faible en raisonnement, il est fort en poésie ; et c'en est assez pour

que la plupart des lecteurs le dispensent de l'un en faveur de l'autre. Laissons donc de côté le raisonneur, et voyons le peintre :

Vois-tu dans ces vallons ces esclaves champêtres,
Qui creusent ces rochers, qui vont fendre ces hêtres,
Qui détournent ces eaux, qui, la bêche à la main,
Fertilisent la terre en déchirant son sein?
Ils ne sont point formés sur le brillant modèle
De ces pasteurs galants qu'a chantés Fontenelle.
Ce n'est point Timarette et le tendre Tyrcis,
De roses couronnés, sous des myrtes assis,
Entrelaçant leurs noms sur l'écorce des *chênes*,
Vantant avec esprit leurs plaisirs et leurs *peines* * :
C'est Pierrot, c'est Colin, dont le bras vigoureux
Soulève un char tremblant dans un fossé bourbeux.
Perrette au point du jour est aux champs la première.
Je les vois, haletants et couverts de poussière,
Braver, dans ces travaux chaque jour répétés,
Et le froid des hivers, et le feu des étés.
Ils chantent cependant : leur voix fausse et rustique,
Gaîment de Pellegrin détonne un vieux cantique.
La paix, le doux sommeil, la force, la santé,
Sont le fruit de leur peine et de leur pauvreté.
Si Colin voit Paris, ce fracas de merveilles,
Sans rien dire à son cœur assourdit ses oreilles.
Il ne désire point ces plaisirs turbulents;
Il ne les conçoit pas; il regrette ses champs :
Dans ces champs fortunés l'amour même l'appelle ;
Et tandis que Damis, courant de belle en belle,
Sous des lambris dorés et vernis par Martin,
Des intrigues du temps composant son destin,
Dupé par sa maîtresse et haï par sa femme,

* Mauvaises rimes.

Prodigue à vingt beautés ses chansons et sa flamme,
Quitte Églé qui l'aimait pour Cloris qui le fuit,
Et prend pour volupté le scandale et le bruit,
Colin plus sûr de plaire *, et pourtant plus fidèle,
Revole vers Lisette en la saison nouvelle;
Il vient, après trois ans de regrets et d'ennui,
Lui présenter des dons aussi simples que lui, etc.

Il y a là fort peu à désirer, parmi une foule de beautés saillantes : des peintures vives, riches et contrastées, des traits de force et des traits gracieux; et partout ce tour aisé, cette liaison naturelle des idées, qui s'enchaînent l'une à l'autre; cette clarté brillante qui ne laisse pas le moindre nuage sur la pensée, et de tout cela naît ce charme de style dont si peu de gens connaissent le mérite et le secret, mais dont l'effet est démontré pour tout le monde par la facilité qu'auront toujours de pareils vers à se graver dans la mémoire. Voilà ce que ne sentent point, ce que ne sentiront jamais, et ce que jamais aussi n'obtiendront ceux qui se tourmentent si misérablement pour chercher un prétendu *mieux*, qui n'est chez eux que l'ignorance du *bien*. On peut du moins leur dire, en passant, qu'une de leurs erreurs les plus funestes, c'est que l'ambition des figures, qui contourne le style, au lieu de l'orner, leur fait perdre d'abord un avantage inappréciable que rien ne peut remplacer, celui de la clarté, qui, dans les vers, doit être lumineuse comme le jour le plus pur; et qui est un des plus

* Il y a dans le texte, *Colin plus vigoureux;* ce qui est indécent et de mauvais goût.

heureux attributs de Voltaire. Quelques négligences ne défigurent point une diction habituellement brillante et facile; au lieu que, dans l'épaisseur d'un amas de nuages qui obscurcit aujourd'hui la prose et les vers, graces à la détestable manie des figures, quelques éclairs (s'il y en a), sortant de cette fatigante obscurité, n'en rachètent point du tout le désagrément, et ne brillent un moment aux yeux que pour mourir dans la nuit.

Voltaire, après avoir peint le pauvre Irus qui boit *avec les vainqueurs*, tandis que Crésus pleure dans les fers et s'écrie :

Irus est trop heureux; je suis seul misérable....

reprend très judicieusement :

Ils se trompaient tous deux, et nous nous trompons tous.
Ah! du destin d'autrui ne soyons point jaloux.
Gardons-nous de l'éclat qu'un faux dehors imprime :
Tous les cœurs sont cachés, tout homme est un abîme;
La joie est passagère et le rire est trompeur.

Ce dernier vers est tiré de l'Ecclésiaste, qui dit bien plus heureusement, ce me semble :

Et j'ai dit au plaisir : Pourquoi m'as-tu trompé* ?

Il continue et termine ainsi ce *Discours :*

Hélas! où donc chercher, où trouver le bonheur?
En tous lieux, en tous temps, dans toute la nature,
Nulle part tout entier, partout avec mesure,
Et partout passager, hors dans son seul auteur.
Il est semblable au feu, dont la douce chaleur

* *Et gaudio dixi : Quid frustrà deceperis ?* XI, 2.

Dans chaque autre élément en secret s'insinue,
Descend dans les rochers, s'élève dans la nue,
Va rougir le corail dans le sable des mers,
Et vit dans les glaçons qu'ont durcis les hivers.

Ces vers sont excellents, et vous verrez souvent dans ces *Discours* le même éclat de poésie, sans la moindre apparence d'effort. Mais combien l'usage de ce beau talent eût été meilleur pour l'auteur et pour nous, s'il l'eût appliqué à des vérités qui, assises sur une base éternelle, offrent seules à l'homme un appui inébranlable!

Le *Discours sur la Liberté* morale de l'homme est moins brillant de poésie : c'est de la métaphysique en vers, mais qui n'en sont pas moins pleins de vivacité et de verve, et qui prouvent ce mérite particulier qu'on ne peut refuser à Voltaire, d'animer et de colorier des sujets qui, entre des mains moins habiles, seraient peu susceptibles d'effet. Le poète et le philosophe sont encore ici les mêmes : beaucoup à louer dans l'un, beaucoup à reprendre dans l'autre. Le plan même du *Discours* est mal conçu; et ce premier défaut, qui n'est pas peu de chose, tient à cette affectation maligne et pernicieuse de mettre en problème ce qui par soi-même est reconnu vrai. Il commence par se supposer dans le doute sur sa propre liberté; et si c'était le doute méthodique de Descartes, qui n'est qu'un texte d'argumentation, il n'y aurait rien à dire, mais ce doute est très réel, au point d'affliger mortellement l'auteur, qui nous dit :

Obscurément plongé dans ce doute cruel,
Mes yeux chargés de pleurs se tournaient vers le ciel.

Lever les yeux au ciel pour lui demander la vérité est fort bien en soi ; mais le *doute cruel*, et les *pleurs*, et ces *yeux tournés vers le ciel*, sont autant de mensonges poétiques. On ne demande point au Ciel une vérité de sens intime pour tout homme de bonne foi, et il est triste et honteux que ce qui est clair pour le bon sens soit obscur pour la philosophie; aussi celui qui *pleure* ou prétend *pleurer*, parce qu'il doute que sa volonté est libre, n'est point du tout un vrai philosophe; c'est un hypocrite ou un fou, de l'aveu de Voltaire lui-même, qui va nous dire un moment après, dans ce même *Discours*, en parlant de celui qui nie la liberté :

. . . . . Lui-même
Dément à chaque pas son funeste système.
Il mentait à son cœur, en voulant expliquer
Ce dogme absurde à croire, absurde à pratiquer.

Il y a donc une contradiction manifeste entre le dessein de l'auteur et le plan de son ouvrage. Il ne fallait pas faire intervenir un ange pour apprendre et prouver à un philosophe qu'il est né libre. Ceux de cette espèce ne s'adressent point au Ciel, et le Ciel ne leur envoie point d'ange pour leur dire : Écoute

Ce que tu peux entendre et qu'on peut *révéler*.

Le mot *révéler* est ici à faire rire de pitié. La sagesse suprême qui ne se contredit point ne *révèle* que ce qui ne saurait être connu que par la révélation, et non pas ce qu'elle a gravé dans la conscience; et il faut être philosophe à la manière de

Voltaire pour revêtir le personnage d'un *ange* qui *révèle* que nous sommes moralement libres. Cet ange lui dit :

J'ai pitié de ton trouble : et ton âme sincère,
Puisqu'elle sait *douter*, *mérite* qu'on l'éclaire.

Douter de ce qui n'est pas douteux est en effet le *mérite* des sophistes, mais n'en est pas un aux yeux de Dieu; tout au contraire. Au reste, l'*ange* de Voltaire, qui a lu son Locke, dit fort bien :

Oui, l'homme sur la terre est libre ainsi que moi;
C'est le plus beau présent de notre commun roi.
La liberté, qu'il donne à tout être qui pense,
Fait des moindres esprits et la vie et l'essence.
Qui conçoit, veut, agit, est libre en agissant.

Ce vers, excellent dans son genre, contient en substance toute la théorie de Locke; mais ce qu'il est indispensable de rappeler, c'est que, vingt ans après, et Locke et Voltaire et son *ange* reçurent le démenti le plus formel, et de qui? de Voltaire lui-même, qui apparemment ne trouva plus son compte à être libre, et combattit à outrance cette liberté dont il avait été un des plus éloquents soutiens. « Celui qui parle ainsi (dit-il dans ses derniers ou-« vrages) a soutenu long-temps le contraire, mais il « est forcé de se rendre. » Comme il a dit mille fois le pour et le contre sur tous les objets quelconques, sans en excepter même la religion, je conçois qu'il ait accoutumé le public à ses contradictions perpétuelles, dont la plupart même des lecteurs ne se souciaient pas plus que lui. Mais la postérité n'en ob-

servera pas avec moins d'étonnement qu'on ait pu si long-temps faire une autorité, sur quelque objet que ce soit de raisonnement et de certitude, de l'écrivain le plus *versatile** qui ait jamais existé; que la secte dont il était le chef et le héros n'ait jamais eu l'air de s'apercevoir d'aucune de ses innombrables inconséquences; et la postérité en saura aussi et en comprendra fort bien les raisons, qui seront déduites à leur place.

Il faut s'attendre que l'*ange* de Voltaire, quoiqu'il annonce ici une saine doctrine, ne tient pas toujours un langage conséquent : celui qui le fait parler ne l'a jamais été en ces matières. Il propose ses objections à l'envoyé céleste :

Pourquoi, si l'homme est libre, a-t-il tant de faiblesse?
Que lui sert le flambeau de sa vaine sagesse?
Il le suit, il s'égare, et, toujours combattu,
Il embrasse le crime en aimant la vertu.

La réponse directe devait être : *C'est ta faute :* et les preuves ne manquaient pas; mais elles étaient de nature à mener Voltaire où il ne voulait pas aller. Il prend un autre tour, et voici la réponse de son *ange*, qui ne va point du tout au fait :

La liberté, dis-tu, t'est quelquefois ravie :
Dieu te la devait-il immuable, infinie,

* C'est bien ici le mot propre ; mais les *philosophes* ne l'emploient jamais dans leur langue que pour ceux qui reviennent par la réflexion et l'expérience à des vérités éternelles qu'ils avaient méconnues par étourderie et par vanité, et dont la preuve est faite depuis des siècles. Cet usage inverse du mot *versatile* est sans exception parmi ces *philosophes*-là, c'est-à-dire toujours appliqué à celui qui revient du mal au bien, de l'erreur à la vérité, etc.

Égale en tout état, en tout temps, en tout lieu?
Tes destins sont d'un homme, et tes vœux sont d'un Dieu*.
Quoi! dans cet océan cet atome qui nage
Dira : L'immensité doit être mon partage.

L'atome et *l'immensité* ne font rien là. On dirait que les fautes de l'homme viennent de ce que sa liberté n'est pas entière : elle l'est; mais il y a dans lui deux puissances opposées qui se combattent sans cesse, comme tous les sages l'ont reconnu avant que la cause en fût révélée. C'était sur ce combat entre la raison et les passions que devait rouler la réponse de l'*ange*, qui devait finir par dire à l'homme : Puisque tu sens ta faiblesse et tes erreurs, adresse-toi à celui qui est (et Voltaire pouvait se servir ici d'un de ses propres vers)

. . . Le seul puissant, le seul grand, le seul sage,

et qui par conséquent est la source unique de toute force, de toute grandeur, de toute sagesse. Cette conséquence est de rigueur métaphysique; mais quoique Voltaire ait fait ce vers, traduit de l'Écriture, il était fort loin d'en vouloir admettre les conséquences, qui le conduisaient droit au christianisme. C'est ainsi que, même dans une thèse vraie, la philosophie qui se sépare de la religion ne peut se préserver du mélange du faux et du vrai, parce qu'elle veut toujours séparer le vrai de son premier principe. Cependant Voltaire en vient enfin aux passions, et, après avoir observé que ce qui fait perdre

* Excellente traduction de ce vers d'Ovide :

Sors tua mortalis, non est mortale quod optas.

(Mét. II, 56.)

la liberté prouve en même temps qu'elle existe (et c'est ce qu'il y a de mieux ici dans sa logique), il ajoute :

La liberté dans l'homme est la santé de l'âme.
On la perd quelquefois : la soif de la grandeur,
La colère, l'orgueil, un amour suborneur,
D'un désir curieux les trompeuses saillies :
Hélas ! combien le cœur a-t-il de maladies !

Fort bien; mais pour ce qui est du remède l'*ange* se garde bien de parler du véritable. Voici tout ce qu'il imagine de plus efficace :

Mais contre leurs assauts tu seras raffermi.
Prends ce livre sensé, consulte cet ami, etc.

Je fais autant de cas que personne des bons livres et de l'amitié; mais en vérité je ne puis m'empêcher de rire quand je me représente un père, qui est un assez bon *ami*, ou tel autre *ami* qu'on voudra, disant à un jeune homme pour l'arracher au jeu ou à la débauche : *Prends ce livre sensé.* Je crois qu'il le prendra tout au plus comme le joueur de Régnard, qui se fait lire Sénèque par son valet quand il a perdu son argent; et vous savez comme il écoute cette lecture; mais ne nous lassons pas de remarquer combien de fois nos graves précepteurs de morale prennent au plus grand sérieux ce que nos bons comiques ont vu en plaisanterie. Voltaire s'écrie en ce même endroit :

Voilà l'Helvétius, le Silva, le Vernage,
Que le Dieu des humains, prompt à les secourir,
Daigne leur envoyer sur le point de périr.

Cet Helvétius (ne vous y trompez pas, Messieurs,) n'est point le *philosophe;* c'est son père, qui était médecin, comme Vernage et Silva. Le fils n'avait pas encore écrit, sans quoi Voltaire l'aurait peut-être mis parmi les médecins de l'âme, quoiqu'il ne fît aucun cas de son livre. Il continue :

Est-il un seul mortel de qui l'âme insensée,
Quand il est en péril, ait une autre pensée?

C'est ici une faute d'une autre espèce; non-seulement la transition ne mène point à ce qui suit, mais, ce qui est presque sans exemple dans Voltaire, ces deux vers ne s'entendent point. De quelle *pensée* veut-il parler? Est-ce de prendre un *livre*, de consulter un *ami*, *quand on est en péril?* Passe pour l'*ami*, mais le *livre* n'a pas de sens. *L'âme insensée* n'en a pas non plus; car si elle prend un bon parti, elle n'est donc pas *insensée;* et puis, quel rapport de ces deux vers à ceux qui suivent ?

Vois de la liberté cet ennemi mutin,
Aveugle partisan d'un aveugle destin.
Entends comme il consulte, approuve ou délibère;
Entends de quel reproche il couvre un adversaire :
Vois comment d'un rival il cherche à se venger,
Comme il punit son fils et le veut corriger.
Il le croyait donc libre? oui, sans doute, etc.

Il est clair qu'au lieu de deux vers mauvais et insignifiants, il fallait une transition qui amenât cette nouvelle preuve de la liberté. Ce genre de faute blesse beaucoup plus que quelques incorrections, ou même quelques chevilles :

Il reconnaît en lui le sentiment qu'il *brave*.

Le terme est impropre; nier la liberté de l'homme ce n'est pas la *braver*, c'est *braver* le bon sens.

Commande à ta raison d'éviter ces querelles,
Des tyrans de l'esprit disputes immortelles.

Je ne sais ce que c'est que des *querelles* qui sont les *disputes immortelles des tyrans de l'esprit;* c'est une déclamation, et rien de plus :

Ce mortel qui s'égare est un homme, est ton frère.
Sois *sage pour toi seul*, compatissant pour lui.

L'auteur a voulu et devait dire : Sois *sévère* à toi seul; ce qui n'est point du tout la même chose que *sois sage pour toi seul*, maxime d'égoïste *, puisque chacun est redevable aux autres de tout le bien qu'il peut leur faire par de *sages* discours comme par des bonnes actions, et responsable aussi du mal qu'il peut faire par de mauvais discours comme par de mauvaises actions.

Voltaire veut faire bien d'autres questions à son *ange;* mais il s'en va sans lui répondre.

Il m'a dit : Sois heureux; il m'en a dit assez.

Encore un défaut de sens. *Sois heureux!* Voilà une belle leçon! Encore s'il avait dit : *Sois raisonnable*, docile et humble, et tu pourras être aussi heureux qu'il est possible de l'être dans ce monde d'un moment, où le bonheur n'est pas et ne doit pas être. Mais l'*ange* de Voltaire n'en savait pas jusque-là.

* La charité évangélique, qui est le contraire de l'égoïsme, a dit : « Que « votre lumière brille devant tous les hommes. »

Le *Discours sur l'Envie* est en grande partie une satire contre Rousseau et Desfontaines, et qui passe souvent les bornes de la satire littéraire; il taxe Rousseau de la plus lâche hypocrisie, d'une *fausse dévotion :*

Singe de la vertu, masque mieux ton visage.

Il est probable que Rousseau était jaloux : si peu de gens peuvent se préserver de l'être! Il n'y a pas le moindre indice qu'il ait été hypocrite; et pour se permettre de pareilles imputations, il faut non-seulement que les preuves soient publiques, mais que le mal que cette hypocrisie a produit et peut produire fasse un devoir de la démasquer. Il dit de Desfontaines :

Méprisable en son goût, détestable en ses mœurs.

Diffamation répréhensible, non-seulement en morale, mais dans les tribunaux. Desfontaines avait été accusé d'un vice infâme, et même enfermé d'abord comme coupable; mais son innocence fut bientôt reconnue; et Voltaire qui lui reproche partout cette même infamie, oubliait que la calomnie aussi est infâme, et que celui qui s'en fait une arme se déshonore et ne se venge pas. Il n'est pas permis non plus d'attribuer à qui que ce soit des absurdités odieuses dont personne ne s'est avisé :

Souvent, dans ses chagrins, un misérable auteur
Descend au rôle affreux de calomniateur.

Rien n'est plus vrai ni plus commun; mais vous, qui n'avez pas même l'excuse d'être *un misérable*

auteur, pourquoi faites-vous à tout moment un *rôle* que vous-même appelez *affreux*?

Pour lui tout est scandale, et tout impiété.
Assurer que ce globe, en sa course emporté,
S'élève à l'équateur, en tournant sur lui-même,
C'est un raffinement d'erreur et de blasphème.
Malbranche est spinoziste; et Locke, en ses écrits,
Du poison d'Épicure infecte les esprits.
Pope est un scélérat, de qui la plume impie
Ose vanter de Dieu la clémence infinie,
Qui prétend follement, ô le mauvais chrétien!
Que Dieu nous aime tous, et qu'ici tout est bien.

Autant de mots, autant de faussetés gratuites : c'est un artifice trop grossier, quoique très commun, de supposer des accusations absurdes qui n'ont jamais eu lieu, pour faire croire qu'il n'y en a point eu de fondées. Jamais, depuis Galilée, qui ne fut point dénoncé par un auteur, et qui n'eut affaire qu'à l'ignorance des inquisiteurs, et l'on peut dire de son siècle, le mouvement de la terre n'a été le prétexte d'aucune dénonciation. Jamais Locke, le plus sévère et le plus méthodique des spiritualistes, n'a été confondu, sous aucun rapport, avec Épicure, le plus fou des matérialistes; et, quand on ose articuler ces incroyables bêtises, il faudrait au moins chercher quelque apparence de preuve. Le seul reproche qu'on ait fait à Locke (et il n'est pas sans fondement), c'est d'avoir contredit en quelques lignes toute la théorie de son livre, en présumant, par un respect mal entendu pour la toute-puissance de Dieu, qu'il pouvait donner la pensée à la matière; et le livre entier de Locke

prouve que cette prétendue possibilité ne serait qu'une contradiction. Il est vrai pourtant que nos philosophes n'ont jamais cité autre chose de Locke que ce seul passage; ce qui suffirait pour prouver combien ce passage est erroné, et combien tout le reste les écrase. Malebranche, quoique son système de la *vision en Dieu* ait été traité de chimère par tous les bons métaphysiciens, n'a jamais été suspecté d'impiété, si ce n'est par Voltaire, qui a employé un long article à trouver le *pur spinozisme* dans les hypothèses de Malebranche, qui en sont aussi loin que l'abus du spiritualisme peut l'être du matérialisme le plus grossier. Quant à l'optimisme de Leibnitz et de Shafstesbury, que Pope a mis en beaux vers, on a observé seulement que la conséquence de ce système pourrait être contraire au péché originel; ce qui tombe de soi-même dès que l'auteur se renferme, comme il l'a déclaré, dans une métaphysique naturelle, indépendante de la révélation; et de cette manière son système est irréprochable et très conséquent. Ce poète, qui fut toujours très religieux, n'a jamais été mis au nombre des *impies* et des *scélérats*, comme le dit Voltaire; mais Voltaire a tour à tour exalté et décrié sa philosophie, et a fini par l'attaquer ouvertement comme coupable d'une doctrine absurde et inhumaine; ce que vous verrez tout à l'heure dans le *Discours sur le désastre de Lisbonne*, qui n'est qu'une déclamation contre la Providence.

Tant de fautes contre la raison et la vérité peuvent-elles être rachetées par de beaux vers? Non, sans

doute, à moins qu'on ne renonce à toute morale en faveur de la poésie. Mais, je le répète, c'est la poésie qui nous occupe ici avant tout : celle de ce discours est belle, et sur-tout dans la dernière partie :

On peut à Despréaux pardonner la satire;
Il joignit l'art de plaire au malheur de médire.

Si c'est une *médisance* de censurer les mauvais auteurs, je crois celle-là fort innocente, et ce *malheur*-là très léger. Mais la satire personnelle, la satire calomnieuse est un grand mal et un grand tort : ce ne fut jamais celui de Boileau, et dans le siècle suivant on n'a pas plus imité l'homme que l'écrivain.

Le miel que cette abeille avait tiré des fleurs
Pouvait de sa piqûre adoucir les douleurs.
Mais pour un lourd frelon, méchamment imbécile,
Qui vit du mal qu'il fait, et nuit sans être utile,
On écrase à plaisir cet insecte orgueilleux,
Qui fatigue l'oreille et qui choque les yeux.
Quelle était votre erreur, ô vous, peintres vulgaires,
Vous, rivaux clandestins, dont les mains téméraires,
Dans ce cloître où Bruno semble encor respirer,
Par une lâche envie ont pu défigurer
Du Zeuxis des Français les savantes peintures!
L'honneur de son pinceau s'accrut par vos injures :
Ces lambeaux déchirés en sont plus précieux :
Ces traits en sont plus beaux, et vous plus odieux.
Détestons à jamais un si dangereux vice.
Ah! qu'il nous faut chérir ce trait, plein de justice,
D'un critique modeste et d'un vrai bel-esprit,
Qui, lorsque Richelieu follement entreprit
De rabaisser du *Cid* la naissante merveille,

Tandis que Chapelain osait juger Corneille,
Chargé de condamner cet ouvrage imparfait,
Dit, pour tout jugement : Je voudrais l'avoir fait !
C'est ainsi qu'un grand cœur sait penser d'un grand homme.
A la voix de Colbert, Bernini vint de Rome :
De Perrault dans le Louvre il admira la main :
« Ah ! dit-il, si Paris renferme dans son sein
« Des travaux si parfaits, un si rare génie,
« Fallait-il m'appeler du fond de l'Italie ? »
Voilà le vrai mérite ; il parle avec candeur ;
L'envie est à ses pieds, la paix est dans son cœur.
Qu'il est grand, qu'il est doux de se dire à soi-même :
Je n'ai point d'ennemis ; j'ai des rivaux que j'aime ;
Je prends part à leur gloire, à leurs maux, à leurs biens :
Les arts nous ont unis ; leurs beaux jours sont les miens.
C'est ainsi que la terre avec plaisir rassemble
Ces chênes, ces sapins qui s'élèvent ensemble.
Un suc toujours égal est préparé pour eux ;
Leur pied touche aux enfers, leur cime est dans les cieux.
Leur tronc inébranlable et leur pompeuse tête
Résiste, en se touchant, aux coups de la tempête.
Ils vivent l'un par l'autre ; ils triomphent du temps ;
Tandis que sous leur ombre on voit de vils serpents
Se livrer, en sifflant, des guerres intestines,
Et de leur sang impur arroser leurs racines.

Le *discours* dont la versification est peut-être la plus égale et la mieux travaillée, c'est celui *de la Modération en tout :* c'est dommage qu'il contienne d'ailleurs des palinodies qui ne peuvent faire tort qu'à l'auteur ; comme elles sont purement personnelles, elles ne nuisent point à l'effet des détails, aussi neufs qu'abondants en poésie, tels que ce morceau sur la

nécessité de restreindre la curiosité de l'étude et l'ambition des recherches philosophiques, leçon très judicieuse, et dont malheureusement personne n'a moins profité que celui qui la donnait.

La raison te conduit; avance à sa lumière ;
Marche encor quelques pas, mais borne ta carrière :
Aux bords de l'infini tu te dois arrêter * ;
Là commence un abîme, il le faut respecter.
Réaumur, dont la main si savante et si sûre
A percé tant de fois la nuit de la nature,
M'apprendra-t-il jamais par quels subtils ressorts
L'éternel artisan fait végéter les corps ?
Pourquoi l'aspic affreux, le tigre, la panthère,
N'ont jamais adouci leur cruel caractère ;
Et que, reconnaissant la main qui le nourrit,
Le chien meurt en léchant le maître qu'il chérit ?
D'où vient qu'avec cent pieds, qui semblent inutiles,
Cet insecte tremblant traîne ses pas débiles ?
Pourquoi ce ver changeant se bâtit un tombeau,
S'enterre, et ressuscite avec un corps nouveau,
Et, le front couronné, tout brillant d'étincelles,
S'élance dans les airs en déployant ses ailes ?
Le sage Du Faï, parmi ses plants divers,
Végétaux rassemblés des bouts de l'univers,
Me dira-t-il pourquoi la tendre sensitive
Se flétrit sous nos mains, honteuse et fugitive !

Après ces vers, où tout est soigné, jusqu'à la rime, que l'auteur néglige trop, comme vous avez pu l'apercevoir en divers endroits, on est bien

* Il y a : *ton cours doit s'arrêter*, et l'on ne dit point en ce sens *ton cours*. On voit combien cette faute était facile à effacer, si Voltaire eût fait plus d'attention à la régularité et attaché plus de prix à la perfection.

étonné de trouver dans l'édition de Kehl ces trois vers qui n'étaient dans aucune des éditions précédentes, du moins jusqu'à l'*in*-4° inclusivement:

Pour découvrir un peu ce qui se passe en moi,
Je m'en vais consulter le médecin du roi.
Sans doute il en sait plus que ses doctes confrères.

Ce n'est pas là passer d'un ton à un autre; c'est détonner étrangement, et descendre du style le plus noble au style le plus plat. Mais c'est la seule inégalité de ce *discours*, et qui doit compter d'autant moins, qu'il n'y a qu'à rétablir l'ancienne version, qui est fort bonne, et que tout le monde avait retenue dans le temps, d'autant mieux que c'était l'éloge d'un médecin justement célèbre :

Malade et dans un lit, de douleur accablé,
Par l'éloquent Silva vous êtes consolé;
Il sait l'art de guérir autant que l'art de plaire.

Il est inconvenable que Voltaire ait préféré à ces vers ceux qui en ont pris la place; et si l'éditeur posthume avait eu autant de goût et de littérature que de science, il n'aurait pas balancé à rétablir l'ancien texte, en avertissant de cette liberté, qu'assurément personne n'aurait blâmée. Les vers suivants rentrent dans le ton des précédents, et s'élèvent même au-dessus :

Demandez à Silva par quel secret mystère
Ce pain, cet aliment, dans mon corps digéré,
Se transforme en un lait doucement préparé;
Comment, toujours filtré dans ses routes certaines,
En longs ruisseaux de pourpre il court enfler mes veines,

A mon corps languissant rend un pouvoir nouveau,
Fait palpiter mon cœur et penser mon cerveau.
Il lève au ciel les yeux, il s'incline, il s'écrie :
Demandez-le à ce Dieu qui nous donna la vie.

Ce sont de ces endroits qui faisaient jeter les hauts cris à Diderot contre *ce cagot de Voltaire;* mais on lui en citait d'autres qui l'appaisaient, et toute son indignation ne s'exhalait jamais que dans la société : dans ses écrits, il ne voyait plus que *le philosophe Voltaire*, et il n'est pas besoin d'en dire les raisons.

La *versatilité* de celui-ci se représente à chaque instant sous nos yeux, et les variantes de ses ouvrages sont le plus souvent celles de ses opinions, de ses passions, de ses intérêts du moment. Le voilà qui se moque ici du voyage de Maupertuis et de ses confrères de l'Académie des Sciences pour aller au pôle mesurer un degré du méridien. Tournez la page, et vous verrez dans le texte des premières éditions un magnifique éloge de ce même Maupertuis et de ses compagnons.

Revole Maupertuis, de ces déserts glacés,
Où les rayons du jour sont six mois éclipsés :
Apôtre de Newton, digne appui d'un tel maître,
Né pour la vérité, viens la faire connaître.
Héros de la physique, Argonautes nouveaux,
Qui franchissez les monts, qui traversez les eaux,
Dont le travail immense et l'exacte mesure
De la terre étonnée ont fixé la figure, etc.

Ces témoignages rendus à Maupertuis n'avaient rien qui ne fût confirmé par le jugement des savants et par la voix publique qu'ils dirigent, et qui a tou-

jours applaudi à une entreprise qui faisait honneur au zèle du gouvernement pour le progrès et l'encouragement des sciences. Voltaire lui-même en avait fait le sujet d'une ode; et si l'ode n'est pas bonne, ce n'est pas la faute du sujet. Dans ses lettres particulières, il ne parle qu'avec respect du génie de Maupertuis, et cite ses ouvrages comme des autorités, comme des services rendus à l'esprit humain. Maupertuis se brouilla avec lui à Berlin; et je crois que Maupertuis avait tort, et même que Voltaire avait droit de s'égayer sur quelques hypothèses des derniers écrits de ce philosophe, qui pouvaient, comme tant d'autres, prêter au ridicule, sans que pour cela leurs auteurs perdissent rien des titres de leur célébrité, comme on le voit par l'exemple de Descartes, de Leibnitz, de Malebranche, etc. Mais Voltaire eut un tort plus grand d'outrager au dernier excès un savant, un écrivain qu'il avait célébré pendant vingt ans en prose et en vers. Je sais que rien n'est plus commun que cette inconséquence; mais rien aussi n'est plus ignominieux. Comment ne sent-on pas que se contredire à ce point, et si publiquement, ce n'est pas donner un soufflet à son ennemi, mais s'en donner un à soi-même? Vous ne pouvez justifier le mépris que vous affectez pour lui, puisque, pour toute réponse à vos injures, il n'a qu'à mettre vos éloges à côté, au lieu que le mépris qu'on vous doit en raison de celui que vous avez pour vous-même ne saurait se contester; car qu'y a-t-il de plus méprisable qne de se jouer ainsi de la vérité et de son propre jugement, de les faire

dépendre de circonstances absolument étrangères, et de passer sans pudeur du pour au contre, sans qu'il y ait rien de changé dans les choses, si ce n'est la manière dont vous regardez la personne? Cette versatilité, dont le siècle philosophe a donné tant d'exemples inconnus à l'âge précédent, est un de ses attributs les plus honteux; et les monuments sans nombre qu'il en a laissés le flétriront jusque dans la dernière postérité. Ils attesteront un vertige d'orgueil qui faisait oublier toute raison et toute bienséance. L'amour-propre, qui déraisonne dès qu'il est en colère, disait : Venge-toi, et ne songe pas à autre chose; tandis que ce même amour-propre, s'il eût été plus éclairé, aurait dit : Ne sois pas assez insensé pour te démentir toi-même, et ne va pas apprendre au public qu'en disant telle chose hier, tu étais un sot ou un menteur, ou qu'en disant le contraire aujourd'hui, tu es un menteur ou un sot. Songe que la conclusion est inévitable, et ne t'y expose pas.

Quelque chose de plus curieux encore, c'est le rôle que joue dans ses *Commentaires sur Voltaire* l'éditeur philosophe, qui prouve avec la plus imposante gravité que, même en disant le *pour* et le *contre*, un philosophe doit toujours être respecté; et toute la substance de ses apologies, c'est que, lors même qu'un philosophe ne sait ni ce qu'il dit ni ce qu'il fait, il a toujours de bonnes raisons pour cela.

Voltaire, usant plus que personne de ce privilège, tourne ici en dérision ce même voyage qui lui avait

fait prendre la lyre, et qui faisait d'autant plus d'honneur aux voyageurs astronomes, qu'ils avaient supporté plus de fatigues et affronté plus de dangers. Il leur dit :

Vous avez confirmé, dans ces lieux pleins d'ennui,
Ce que Newton connut sans sortir de chez lui.
Vous avez arpenté quelque faible partie
Des flancs toujours glacés de la terre aplatie.

Comme si ce n'était rien que de *confirmer* par des expériences pénibles et périlleuses les découvertes de l'étude et du génie ; comme s'ils n'avaient pas parcouru assez de pays pour remplir leur objet, ainsi que La Condamine avec non moins de dangers avait rempli le sien dans les climats de l'équateur. Il ne manque pas sur-tout de leur reprocher *les deux Laponnes* qu'il a si souvent ramenées sur la scène, comme si deux pauvres créatures tirées très volontairement d'un pays presque sauvage, pour être amenées à Paris, où elles furent baptisées et mariées, avaient gâté quelque chose à cette honorable expédition de la science.

Ce n'est pas la seule palinodie qu'offre ce *discours*. Le roi de Prusse, si long-temps *le Salomon du Nord* dans les vers de Voltaire, est désigné ici sans être nommé : l'auteur était alors brouillé avec lui.

Moi-même, renonçant à mes premiers *desseins*,
J'ai vécu, je l'avoue, avec des *souverains* *.
Mon vaisseau fit naufrage aux mers de ces sirènes;
Leur voix flatta mes sens, ma main porta leurs chaînes.

* Très mauvaise rime, qui n'est pas même suffisante en style soutenu.

On me dit : *Je vous aime ;* et je crus comme un sot
Qu'il était quelque idée attachée à ce mot.
Que je suis revenu de cette erreur grossière !

Mais, au reste, ces reproches généraux et indirects ne sont rien en comparaison de ce qu'il écrivit quand Frédéric mort ne fut plus à craindre. Laissons toutes ces humiliantes variations, et revenons vite aux beaux vers :

O vous, qui ramenez dans les murs de Paris
Tous les excès honteux des mœurs de Sybaris ;
Qui, plongés dans le luxe, énervés de mollesse,
Nourrissez dans votre âme une éternelle ivresse ;
Apprenez, insensés, qui cherchez le plaisir,
Et l'art de le connaître et celui de jouir.
Les plaisirs sont les fleurs que notre divin maître
Dans les ronces du monde autour de nous fait naître.
Chacune a sa saison ; et par des soins prudents,
On peut en conserver pour l'hiver de nos ans.
Mais s'il faut les cueillir, c'est d'une main légère ;
On flétrit aisément leur beauté passagère.
N'offrez pas à vos sens, de mollesse accablés,
Tous les parfums de Flore à la fois exhalés.
Il ne faut point tout voir, tout sentir, tout entendre :
Quittons les voluptés pour pouvoir les reprendre.
Le travail est souvent le père du plaisir.
Je plains l'homme accablé du poids de son loisir.
Le bonheur est un bien que nous vend la nature.
Il n'est pas ici-bas de moissons sans culture :
Tout veut des soins, sans doute, et tout est acheté.

C'est ici un des endroits qui ont fait compter parmi les défauts de la versification de l'auteur des suites de vers isolés. Ce serait un sujet de critique s'ils re-

venaient souvent; mais comme, dans cette prodigieuse quantité de vers qu'a faits Voltaire, il arrive très rarement que plusieurs tombent ainsi de suite un à un, la critique doit observer seulement que ce procédé est défectueux en soi, et tient au style décousu; encore faudrait-il avouer que chez Voltaire ces sortes de vers, séparés par la construction, se rejoignent, comme ici, par l'ordre des idées. La malignité satirique peut seule faire un vice général de ce qui n'est qu'un défaut accidentel. Ce qui est trop fréquent dans l'auteur, c'est un certain degré d'inattention, qui, dans ce qu'il a de plus soigné, laisse toujours glisser quelques défectuosités qu'on aurait fait disparaître sans peine :

Damon, tes sens trompeurs, *et* qui *t'ont* gouverné,
T'ont promis un bonheur, qu'ils ne *t'ont* point donné.

La conjonction *et* est une cheville dans le premier vers, où elle n'est que pour la mesure, quand la construction ne la demande pas. Il n'y avait qu'à mettre :

Damon, tes sens trompeurs, qui seuls t'ont gouverné....

Les trois auxiliaires, *t'ont* gouverné, *t'ont* promis, *t'ont* donné, sont une négligence que l'oreille remarque. Il ne fallait qu'y penser pour mettre à la place :

Te flattaient d'un bonheur qu'ils ne t'ont point donné.

L'auteur finit par une invocation à l'Amitié, où tout le monde distingua ces deux vers :

Sans toi, tout homme est seul; il peut, par ton appui,
Multiplier son être et vivre dans autrui.

Mais il y a aussi quelques expressions hyperboliques qui me paraissent blesser la vérité, sans qu'il y ait rien à gagner pour le sentiment :

Seul mouvement de l'âme *où l'excès soit permis.*

L'excès n'est *permis* nulle part, car il gâte tout : cette pensée pourrait convenir à l'amour, si l'amour n'était pas lui-même un excès. Je n'aime pas davantage ce vers :

Idole d'un cœur juste, et *passion* du sage,

L'amitié n'est ni une *idole* ni une *passion ;* et les exagérations sont mal placées, sont même froides, à propos d'un sentiment tel que l'amitié, celui de tous qui tient le plus près à la raison.

Le cinquième *Discours*, encore assez mal intitulé *sur la nature du plaisir*, roule d'un bout à l'autre sur des abus de mots et sur de faux exposés, où le peu qu'il y a de vrai ne sert qu'à colorer le mensonge. Le but général de l'auteur n'est pas douteux; mais l'éditeur, comme s'il eût craint qu'on ne s'y méprit, a soin de nous dire en note : « M. de Voltaire combat ici en général la morale chrétienne. » *En général*, il n'a guère fait autre chose; et comme on ne peut *combattre* la vérité que par l'imposture et la calomnie, on doit s'attendre à les trouver dans ce *Discours.* Je n'en citerai que quelques exemples, où il suffit de transcrire pour que tout lecteur de bonne foi s'écrie : L'auteur a menti. Tel est ce morceau, qui de plus offre une contradiction évidente :

J'admire et ne plains point un cœur maître de soi,
Qui, tenant ses désirs enchaînés sous sa loi,

S'arrache au genre humain pour Dieu qui nous fit naître,
Se plaît à * l'éviter plutôt qu'à le connaître,
Et brûlant pour son Dieu d'un amour dévorant,
Fuit les plaisirs permis, *par un plaisir plus grand.*
Mais que, fier de ses croix, vain de ses abstinences,
Et sur-tout en secret *lassé de ses souffrances*,
Il condamne dans nous tout ce qu'il a quitté,
L'hymen, le nom de père et la société,
On voit de cet orgueil la vanité profonde :
C'est moins l'ami de Dieu que l'ennemi du monde.

Il faut être absolument égaré par l'esprit de mensonge pour dire du même homme, et d'un vers à l'autre, qu'il ne fuit les plaisirs du monde que *par un plaisir plus grand ;* qu'il faut l'*admirer et non le plaindre ;* et en même temps, qu'il est *en secret lassé de ses souffrances*, *ses souffrances* qui ne sont *qu'un plaisir plus grand !* L'absurde ne peut pas être porté plus loin : et peut-être que les plus déterminés de nos *philosophes* n'oseraient essayer de justifier une pareille bévue. Mais qu'est-ce encore que le plus lourd contre-sens en comparaison de ce qui suit ? Quel est donc le chrétien qui a jamais condamné

L'hymen, le nom de père et la société ?

Dans quel dogme de la morale chrétienne, dans quel livre chrétien trouvera-t-on la plus légère trace de cette abominable extravagance ? Ah ! grace au Ciel, c'est du moins une occasion d'exercer, quoi-

* *L'éviter* se rapporte à *Dieu* par la construction, et au *genre humain* par le sens ; dans une matière si sérieuse, cette faute devient moins pardonnable.

qu'en passant, une justice exemplaire; et ici comme ailleurs, *l'iniquité a menti contre elle-même, et se prend dans ses propres filets.* Elle avoue donc qu'en effet celui qui *condamnerait le nom de père, l'hymen et la société*, serait *un ennemi du monde*, et pour cette fois elle a dit vrai; mais c'est bien pour son malheur et pour sa honte, et le jour à midi n'est pas plus clair que sa condamnation prononcée par elle-même, d'après ce qui est au vu et au su de tout l'univers. C'est la religion qui a consacré l'hymen, et qui en a fait un grand sacrement, *sacramentum magnum* (saint Paul). Ce sont des *philosophes* qui en ont violé la sainteté, en le réduisant à un simple contrat civil, en égalant l'enfant de l'adultère à l'enfant légitime, en encourageant légalement le vice et la séduction, au point d'assigner des pensions sur l'état aux *filles mères :* la dénomination ne sera jamais oubliée; elle a été publique, authentique comme la loi, qui n'a cessé d'exister que depuis qu'un gouvernement réparateur s'occupe d'effacer par degrés les opprobres qui l'ont précédé. C'est la religion qui a consacré, d'après la nature, le pouvoir paternel; c'est elle qui seule l'a fortifié de la sanction divine; c'est elle qui seule a fait de l'obéissance filiale et des devoirs des enfants l'objet d'un commandement précis, émané de la bouche de Dieu même. Ce sont des *philosophes*, et nommément Helvétius et Diderot, qui ont anéanti, autant qu'il était en eux, et l'autorité sacrée des pères et mères et les devoirs des enfants; et si d'un côté l'on voit ici les premières bases de toute *société*, et de l'autre leur entier renversement,

qui osera nier que ces bases ne soient ici dans la religion, et que leur renversement ne soit dans cette doctrine insensée et perverse qui gardera à jamais le nom de *philosophie du dix-huitième siècle*, et qu'un de ses coryphées, Rousseau, a poussée jusqu'à *condamner* formellement *la société* en elle-même, comme la dépravation de notre nature et l'unique cause de tous nos maux; tandis que la religion en a seule établi et sanctionné les lois, et consacré les pouvoirs qui en font la stabilité?

Je ne m'arrêterai point à démêler ce qu'il y a de captieux dans l'usage équivoque que fait continuellement Voltaire des mots de *plaisir* et d'*amour-propre* : ce qui est certain, c'est que dans tout ce *Discours* il n'est question que du *plaisir* physique; et quand il dit en propres termes, en parlant de Dieu :

Nul encor n'a chanté sa bonté tout entière :
Par le seul *mouvement* il conduit la matière :
Mais c'est par le *plaisir* qu'il conduit les humains....

il ne s'aperçoit même pas (tant il connaît peu le langage de la vraie philosophie) que le *plaisir* dont il parle n'est aussi que le *mouvement*, avec la seule différence du mouvement animal au mouvement des corps inanimés. Il ne se doutait pas non plus, quand il faisait ce vers sur le *plaisir* :

Les mortels, en un mot, n'ont point d'autre moteur....

que bientôt après, un de ses disciples, Helvétius, ferait un gros livre dont ce vers pourrait être l'épigraphe; et que, quand on réfuterait ce livre, fondé

sur cet insoutenable sophisme, les *philosophes* de sa secte, alors élevés en puissance, mais que cette puissance même aurait déja perdus dans l'opinion, et perdus sans retour, n'oseraient pas seulement essayer de défendre l'ouvrage, et l'abandonneraient aussi honteusement qu'ils l'avaient préconisé.

Mais aussi, loin de moi l'exemple de ces détracteurs, si maladroitement hypocrites, qui affectent de montrer de l'aversion pour l'erreur, et qui ne font que dévoiler leur haine naturelle pour le talent et la célébrité ; qui regardent comme une *inconséquence* d'admirer le talent de Voltaire en détestant son impiété, et poussent leur bêtise effrontée, jusqu'à ne vouloir pas qu'il ait été grand poète, parce qu'il n'a pas été chrétien. Ils seront démasqués ailleurs, ces prétendus amis de la religion, qu'ils ne connaissent pas mieux qu'ils ne la servent, puisqu'ils appellent l'artifice, le scandale et la calomnie à la défense de la loi divine, qui les a en horreur, et qui est la vérité par essence. De tels hommes sont plus coupables peut-être, et à coup sûr plus méprisables que les philosophes qu'il feignent de combattre, et qui du moins ne se cachent pas de haïr toujours ce qu'ils n'ont pu et ne pourront jamais renverser. Pour le présent, je ne ferai d'autre réponse à ces étranges chrétiens, que celle-ci :

Perrault disait, à propos d'une pièce de vers qu'il croyait digne du prix, et qu'on soupçonnait être de son ennemi Despréaux, quoiqu'elle n'en fût pas : « Quand elle serait du diable, elle mérite le prix et « l'aura. » Et moi de même, si Satan avait fait de

belles tragédies, je dirais : Satan est l'ennemi de Dieu, mais il est bon poète; et si je maudis Satan, j'estime sa bonne poésie. Et pourquoi donc ne dirais-je pas de Voltaire ce que je dirais de Satan?

Voici donc la fin de ce *discours*, dont le fond est jusqu'ici très mauvais en philosophie. Vous allez voir qu'il ne l'est point du tout en poésie, et surtout dans ce dernier morceau, qui tombe directement (quelle que fût l'intention de l'auteur) sur les stoïciens et les jansénistes, et nullement sur les disciples de l'Évangile :

Vous qui vous élevez contre l'humanité,
N'avez-vous jamais lu la docte antiquité?
Ne connaissez-vous point les filles de Pélie?
Dans leur aveuglement voyez votre folie.
Elles croyaient dompter la nature et le temps,
Et rendre leur vieux père à la fleur de ses ans.
Leurs mains par piété dans son sang se plongèrent;
Croyant le rajeunir ses filles l'égorgèrent.
Voilà votre portrait, stoïciens abusés;
Vous voulez changer l'homme, et vous le détruisez.
Usez, n'abusez point : le sage ainsi l'ordonne.
Je suis également Épictète et Pétrone :
L'abstinence et l'excès ne fit jamais d'heureux.
Je ne conclus donc pas, orateur dangereux,
Qu'il faut lâcher la bride aux passions humaines :
De ce coursier fougueux je veux tenir les rênes;
Je veux que ce torrent, par un heureux secours,
Sans inonder mes champs les abreuve en son cours.
Vents, épurez les airs, et soufflez sans tempêtes;
Soleil, sans nous brûler, marche et luis sur nos têtes.

Ne sont-ce pas là de beaux mouvements et de belles

images? Je supprime les derniers vers, non qu'ils ne soient pas bons, mais comme se rapportant à l'aventure de Francfort, qui ne fait rien ici, et qui m'entraînerait dans un détail étranger à notre objet, sur ces plaintes amères substituées à de pompeux éloges du roi de Prusse, qui auparavant terminaient ce *discours*.

Romans.

Un homme qui s'est ouvert des sentiers nouveaux dans toutes les carrières où il est entré après d'autres, un écrivain qui a donné à ses compositions en tout genre l'empreinte d'un esprit original, Voltaire, a voulu faire des romans, et il fallait bien que les siens ne ressemblassent pas à ceux qu'on avait faits. Ce n'est pas que, dans *Zadig*, il n'ait emprunté d'ouvrages connus le fond de plusieurs chapitres; de l'Arioste, par exemple, celui de l'homme aux armes vertes; des *Mille et un Jours*, celui de l'hermite, etc.; que dans *Micromégas*, il n'ait imité une idée de *Gulliver*; que, dans *l'Ingénu*, la principale situation ne soit prise de la *baronne de Luz*, roman de Duclos; mais l'ensemble et la manière lui appartiennent, et il a mis partout le cachet de son génie. Ce qui caractérise *Zadig*, *Candide*, *Memnon*, *Babouc*, *Scarmentado*, *l'Ingénu*, c'est un fonds de philosophie semée partout dans un style rapide, ingénieux et piquant, rendue plus sensible par des contrastes saillants et des rapprochements inattendus, qui frappent l'imagination, et qui semblent à la fois le secret et le jeu de son génie. Nul n'a mieux

connu l'art de tourner la raison en plaisanterie. Il converse avec ses lecteurs, et leur fait accroire qu'ils ont tout l'esprit qu'il leur donne, tant les idées qu'il jette en foule se présentent sous un jour clair et sous un aspect agréable! Il a quelquefois, dans les petites choses, le ton sérieusement ironique, et la sorte de persiflage que l'on aime dans Hamilton, auteur qui lui ressemble dans son genre, comme une conversation spirituelle ressemble à un bon livre.

La Harpe, *Cours de Littérature.*

VRAISEMBLANCE. Le but que se propose immédiatement la fiction, c'est de persuader; or elle ne peut persuader qu'en ressemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainsi la *vraisemblance* consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir; et tout ce que l'esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y soit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors, ou éprouvé au dedans de nous-mêmes, la ressemblance suffit à l'illusion; et comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le poète n'a besoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous présente un évènement qui n'ait point d'exemple, un composé qui n'ait point de modèle; comme la ressemblance n'y est pas, nous y cherchons la vérité idéale; et c'est alors que le poète est obligé

d'employer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu'il feint, nous devons l'oublier; et si nous nous en souvenons, le charme est détruit et l'illusion cesse. *Dove manca la fede non può abbondare l'affetto, o il piacere di quel che si legge o s'ascolta.* (Le Tasse.)

Il y a dans notre manière de concevoir, une vérité directe et une vérité réfléchie : l'une et l'autre est de sentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de sentiment est l'expérience intime de ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, et, par réflexion, de ce qui doit se passer en général dans l'esprit et dans le cœur de l'homme. C'est à ce modèle, sans cesse présent, qu'on rapporte la fiction dans la poésie dramatique. Nous sommes tels : c'est la vérité directe. Nous sentons qu'il est de la nature de l'homme d'être modifié de telle façon, par telle ou telle cause, dans telle ou telle circonstance; que, dans notre composé moral, telles qualités, tels accidents s'accordent et se concilient, tandis que tels se combattent et s'excluent mutuellement : c'est la vérité réfléchie.

Mais comment se peut-il que la vérité de sentiment soit la même dans tous les hommes? C'est que, dans tous les hommes, le fond du naturel se ressemble, et qu'on y revient quand on veut, quelquefois même sans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, et l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion. On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on était lui-même; et selon qu'il

suit nos pressentiments ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le présente est plus ou moins vraisemblable pour nous.

Ces pressentiments qui nous annoncent les mouvements de la nature ne sont pas assez décidés pour nous ôter le plaisir de la surprise : il arrive même assez souvent que le poète nous jette dans l'irrésolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne et qui nous soulage; mais sans être déterminés à suivre telle ou telle route, nous distinguons très bien si celle que tient le poète est la même que la nature eût prise, ou dû prendre en se décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvements de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Orosmane ou du vieil Horace? C'est que durant l'illusion notre âme et la leur n'en font qu'une : ce sont comme deux instruments organisés de même, et accordés à l'unisson. Mais si l'âme du poète ne s'est pas montée au ton de la nature, le personnage auquel il a communiqué ses sentiments et son langage n'est plus dans la vérité de la situation et de son caractère; et vous, qui vous mettez à sa place mieux que n'a fait le poète, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel sens on doit entendre ce que dit le Tasse : *Il falso non è; e quel che non è non si puo imitare.* Mais il s'est quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai observé à propos de Tancrède sur le tombeau de Clorinde; je l'observe encore dans le langage que tient Renaud sur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau que

ce qu'on voit dans cette peinture; rien de moins *vrai* que ce qu'on entend:

Qual raggio in onda, scintilla un riso,
Negli umidi occhi, tremulo e lascivo.
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle
Le posa il capo; il volto al volto attolle *.
(C. 16.)

Cela est divin; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles:

Non può specchio ritrar si dolce imago,
Ne in picciol vetro è un paradiso accolto.
Specchio t'è degno il cielo; e nelle stelle
Puoi riguardar le tue sembianze belle **.
(C. 16.)

* Elle languit d'amour: un brûlant incarnat
Relève de son front la blancheur et l'éclat.
Tel que luit un rayon parmi les flots limpides,
La flamme du désir brille en ses yeux humides.
Armide, tout entière à ses feux renaissants,
De pleurs délicieux, de baisers caressants,
Couvre le front d'ivoire et les lèvres de rose
Du jeune et beau guerrier qui près d'elle repose.
Mais lui de son bonheur se sentant accabler,
On dirait que son âme est prête à s'exhaler.
Il brûle, il se consume, et d'un regard avide
Dévore les beautés et les graces d'Armide.
Trad. de Baour-Lormian.

** Armide, disait-il, ah! dans un vain miroir,
Des attraits que l'amour à toi seule dispense,
Crois-tu donc retrouver l'heureuse ressemblance?
Vers ces astres brillants dont l'éclat doux et pur
Des campagnes de l'air fait resplendir l'azur,
Lève, lève ces yeux à qui tout rend les armes,
Et cherche dans le ciel l'image de tes charmes.
Trad. du même.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'est point là ce que vous auriez dit.

La vraisemblance, dans les choses de sentiment, n'est donc que l'accord parfait du génie du poète avec l'âme du spectateur. Si la direction que l'un donne à la nature décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, et s'il en presse ou ralentit mal à propos les mouvements, l'âme du spectateur, sans cesse contrariée et lasse enfin de céder, se rebute : de là vient qu'avec des qualités intéressantes et des situations pathétiques, un caractère mal dessiné et mal composé ne nous attache point.

La vérité de perception est la réminiscence des impressions faites sur les sens, et par réflexion la connaissance des choses sensibles, de leurs propriétés distinctives, et de leurs rapports naturels, soit entre elles, soit avec nous-mêmes. En nous repliant sur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous sommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre physique : ce plan est le modèle auquel nous rapportons le composé fictif que la poésie nous présente; et si elle opère comme il nous semble qu'eût opéré la nature, elle sera dans la vérité.

Or cette vérité, soit qu'elle ait pour objet l'existence ou l'action, ne peut rouler que sur des rapports de convenance et de proportion, de la cause avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, et de chacune avec le tout. Si donc les éléments d'un composé physique, individuel ou collectif, sont faits pour être ensemble et suivent dans leur union les

lois et le plan de la nature, l'idée de ce composé a sa vérité dans la cohésion de ses parties et dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels et sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la vraisemblance, et par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion sur les faits, soit moraux, soit physiques, est tantôt de pleine croyance, tantôt de simple adhésion; mais quelque faible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Un mensonge connu pour tel, mais transmis, reçu d'âge en âge, est dans la classe des faits authentiques : on le passe sans examen. A plus forte raison, si les faits sont solennellement attestés pas l'histoire, ne laissent-ils pas à l'esprit la liberté du doute; et le poète, pour les supposer, n'a pas besoin de les rendre croyables : qu'ils soient d'accord avec l'opinion, cela suffit à leur vraisemblance.

Mais distinguons 1° l'opinion d'avec la vérité historique, 2° les faits compris dans le tissu du poème d'avec les faits supposés au dehors. « Je ne craindrai pas d'avancer, dit Corneille à propos du sacrifice qu'a fait Léontine en livrant son fils à la mort, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. » Et il se fonde sur le précepte d'Aristote, de ne pas prendre pour sujet un ennemi qui tue son ennemi, mais un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, etc. : « ce qui n'étant jamais vraisemblable, ajoute Corneille, doit

avoir l'autorité de l'histoire ou de l'opinion commune. »

J'ai fait mes preuves de respect pour ce grand homme; j'oserai donc ici, sans détour, n'être pas de son sentiment.

Je suis donc loin de penser que les sujets proposés par Aristote soient tous dénués de vraisemblance : il est très simple et très naturel qu'un fils tue son père, comme Œdipe, sans le connaître, ou qu'une mère soit prête à immoler son fils, comme Mérope, en croyant le venger; et quand ces faits n'auraient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illustres de la Grèce, ils avaient sans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique : or, pour les faits que l'on suppose dans l'avant-scène, *extra fabulam*, l'opinion tient lieu de vraisemblance. Mais en voyant sur le théâtre les sujets de *Polyeucte*, de *Rodogune*, et d'*Héraclius*, personne ne sait ni ne veut savoir ce qui en est pris dans l'histoire; elle est donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du sacrifice de Léontine : on ne lit point Baronius; et son témoignage n'eût servi de rien, si l'action de Léontine n'avait pas eu sa vraisemblance en elle-même, c'est-à-dire un juste rapport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme aussi fière, aussi ferme, aussi courageuse, dévouée à son empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits soient fondés, rien ne les dispense d'être vraisemblables, dès qu'ils sont employés dans l'intérieur de l'action; et nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les

voyons arriver comme dans la nature, c'est-à-dire selon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie et des procédés qu'elle suit. « Res autem ipsæ « ità deducendæ disponendæque sunt, ut quàm « proximè accedant ad veritatem. » (Scal.)

Cependant la chaîne des causes et des effets n'est pas si constamment visible, et le cercle des facultés de la nature n'est pas si marqué, que le vrai connu soit la limite du vrai possible; et c'est par une extension de nos idées que la poésie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout est simple et facile pour elle, et tout devrait être merveilleux pour nous. Un homme sensé ne peut réfléchir sans étonnement ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui se passe au dedans de lui-même : l'organisation d'un brin d'herbe est aussi prodigieuse que la formation du soleil; le mouvement qui passe d'un grain de sable à l'autre est aussi mystérieux que la propagation de la lumière et que l'harmonie des sphères célestes : mais l'habitude nous rend l'incompréhensible même si familier, qu'à la fin il nous paraît commun. « Au bout d'un an, le monde a joué son « jeu; il n'y sait plus rien que de recommencer. » (*Montaigne.*) Voilà du moins ce qui nous en semble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau; et les variétés infinies qu'il étale y sont distribuées avec une harmonie si constante, une si parfaite unité de dessin, que la nature s'y fait voir toujours semblable à elle-même.

Mais si, dans la fiction du poète, la nature, en

s'éloignant de ses sentiers battus, produit un composé moral ou physique d'une singularité qui ressemble au prodige, l'étonnement nous porte à l'incrédulité; et c'est là qu'il est difficile de ménager la vraisemblance. *Voyez* MERVEILLEUX.

Si la feinte passe les moyens et les facultés que nous attribuons à la nature; si elle emploie d'autres ressorts, d'autres mobiles que les siens; si, au lieu de la chaîne qui lie les évènements et de la loi qui les dispose, elle établit des intelligences pour y présider et des causes libres pour les produire, ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage: mais l'opinion l'autorise, et il est moins invraisemblable que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en soit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons; et de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous soient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine: dès que nous les apercevons, l'admiration se refroidit.

La nature, aux yeux de la raison, n'est jamais plus étonnante que dans les petits objets. *In arctum coacta rerum naturæ majestas* (Pline l'ancien), je le sais; mais ce n'est point à la raison que s'adresse la poésie, c'est à l'imagination. Or celle-ci ne peut se figurer la nature sérieusement appliquée à produire un papillon. Aristote l'a dit: la beauté sensible n'est pas dans les petites choses; elle consiste dans une composition régulière et harmonieuse, qui, pour se développer aux yeux, exige une certaine

étendue. Or, l'imagination se décide sur le témoignage des sens : ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne saurait donc lui paraître digne d'occuper la nature. Les plus grands génies ont pensé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; et il en donne pour raison l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant :* « comme si à ce roi-là, dit Montaigne, c'était plus et moins de remuer un empire ou la feuille d'un arbre, et si la Providence s'exerçait autrement, en inclinant l'évènement d'une bataille ou le saut d'une puce. » Il résulte cependant de la façon de concevoir commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux contes des fées, et que, si la poésie en fait usage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils sont connus, il faut les déguiser, et, par des circonstances nouvelles, nous dérober la liaison de la cause avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-César fut un prodige pour Rome. Si sa révolution eût été calculée et son ellipse décrite, ce n'eût été qu'une planète comme une autre, qui eût suivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors ? Il eût donné à la chevelure de la comète une forme étrange, un immense volume ; et dans ses feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'a observé un philosophe célèbre, l'idée de l'assem-

blée des dieux sur l'Olympe; aujourd'hui qu'elle est au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple: mais qu'un poète sût agrandir l'image de ces lances de feu que semble darder une invisible main des bords de l'horizon jusqu'au milieu du ciel, et appliquer ce phénomène à quelque évènement terrible, il reprendrait, même à nos yeux, le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que, dans les ardeurs de l'été, une rivière se déborde, enflée par un orage, et tarisse le lendemain. Homère rapproche ces deux circonstances : au lieu de l'orage, c'est le Xanthe lui-même qui s'irrite et qui enfle ses eaux; au lieu des chaleurs de l'été, c'est Vulcain qui fait consumer les eaux du fleuve par les flammes.

Lucain, en décrivant les signes redoutables qui annoncèrent la guerre civile : « L'Etna, dit-il, vomit « ses feux, mais sans les lancer dans les airs; il in- « clina sa cime béante, et répandit les flots d'un bi- « tume enflammé du côté de l'Italie. »

Dans la *Jérusalem* du Tasse, les nuages qui versent la pluie dans le camp de Godefroi ne se sont pas élevés de la terre, ils viennent des réservoirs célestes.

Ecco subiti nubi, e non de terra
Già per virtù del sole in alto ascese;
Ma sol dal ciel, che tutte apre e disserra
Le porte sue, veloci in giù discese *.
(C. 13.)

* L'horizon s'obscurcit de nuages épais.

Voilà ce que j'appelle donner à un évènement familier le caractère du merveilleux, et à ce merveilleux un air de vraisemblance : car dans tous ces exemples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus.*

J'ai déjà dit en quoi consiste le merveilleux naturel, et je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui est le plus digne d'admiration et d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie; dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure et la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Eden, ou comme les îles fortunées, sur-tout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante et correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les graces réunies dans les traits du visage, dans la forme et les mouvements du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au sortir de la cour de Scyros : voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du poète alors est de rassembler les plus belles parties dont un composé naturel soit susceptible, pour en former un tout régulier, et de disposer les choses comme la nature les eût disposées,

Ils ne s'élèvent point du milieu des marais,
Ne se composent point de ces vapeurs grossières
Que pompent du soleil les flammes nourricières ;
Mais formés dans le ciel, mais du ciel descendus,
En masses de cristal, ils flottent suspendus.

Trad. de Baour-Lormian.

si elle n'avait eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. L'accord en fait la vraisemblance.

Il n'y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations, ne songe à rien moins qu'à se composer et à se donner en spectacle ; et l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant et plus d'incorrections que dans le physique. La clémence d'Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie ; la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison : César a quelquefois été cruel jusqu'à l'atrocité : le vieux Caton était avare. L'histoire a peu de caractères dans lesquels la poésie ne soit obligée de dissimuler et de corriger quelque chose : c'est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, et qui demande encore la lime ; mais il faut bien prendre garde en la polissant de n'en pas affaiblir les traits. Il est arrivé souvent de détruire l'homme en faisant le héros.

Quel est donc le guide du poète dans ce genre de fiction? Je l'ai dit, le sentiment du beau moral, que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude et du préjugé ; mais l'une et l'autre cèdent aisément au goût naturel qui n'est qu'assoupi, et que l'impression du beau réveille. Quel est le lâche voluptueux qui n'est pas saisi d'un saint respect, en voyant Régulus retourner à Carthage ? Ce qui peut se mêler d'opinions et d'habitude dans nos idées sur le beau moral ne tire donc pas à conséquence et ne doit se compter pour rien.

Mais le poète qui conçoit l'idée du beau, et qui est en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à son gré sans manquer à la vraisemblance?

Horace nous donne le choix, ou de suivre la renommée, ou d'observer les convenances. Mais ce choix est-il libre? Non; et si les caractères et les faits sont connus, l'altération n'en est permise qu'autant qu'elle n'est pas sensible. On peut bien ajouter aux vertus et aux vices quelques coups de pinceau plus hardis et plus forts; on peut bien adoucir, déguiser, effacer quelques traits qui dégraderaient ou qui noirciraient le tableau; mais on ne peut pas insulter en face à la vérité, en changeant les évènements et en dénaturant les hommes : ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité ou du silence de l'histoire que la poésie, n'étant plus gênée par la notoriété des faits, peut en disposer à son gré, en observant les convenances; car alors la vérité muette laisse régner l'illusion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce serait une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé, dans Britannicus, la circonstance de l'essai du poison préparé par Locuste, n'en fait pas moins le procès au même poète, pour avoir employé le personnage de Narcisse, qui ne vivait plus; pour avoir supposé que Junie était à Rome, lorsqu'elle en était exilée; et pour avoir changé le caractère de cette princesse, afin de l'ennoblir et de le rendre intéressant. N'est-ce pas encore là de la pédanterie? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits historiques de quelque importance ne doivent pas être changés, encore

moins les faits célèbres et connus de tout le monde, et qu'il serait absurde de *faire tuer Brutus par César.* Mais la mort de Narcisse et le caractère de Junie sont-ils du nombre de ces faits? La règle, en pareil cas, est de savoir jusqu'où s'étendent les connaissances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or, quel est le siècle où les petits détails de l'histoire romaine soient assez présents aux spectateurs et aux lecteurs, pour que de si légères altérations les blessent? Un homme versé dans l'étude de l'antiquité sait ce que Tacite et Sénèque ont dit des mœurs de Junia Calvina; mais ni la ville ni la cour n'en sait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuses que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licences, c'est qu'elles contribuent à la beauté de la composition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'histoire si Narcisse était vivant et si Junie était à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il était bon de faire vivre Narcisse et d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite et Sénèque aient dit d'elle qu'elle était *une effrontée,* ou qu'elle était *une Vénus pour tout le monde, et pour son frère une Junon*, ces anecdotes ne sont pas du nombre des faits importants et célèbres qu'un poète doit respecter. Et sur quoi porterait la licence que l'abbé Dubos lui-même accorde aux poètes d'altérer la vérité, si des circonstances aussi peu marquées étaient des traits d'histoire inaltérables?

C'est un supplice pour les artistes que les préceptes donnés par ceux qui ne sont point de l'art.

A l'égard de la beauté physique qui est l'objet capital de la peinture et de la sculpture, elle exerce peu les talents du poète; il l'indique, il ne la peint jamais; et en l'indiquant, il fait plus que la peindre. *Voyez* ESQUISSE.

Quant à l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être physique, comme lorsqu'on fait des héros d'une taille et d'une force prodigieuse, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers et dont les branches percent les nues; ces peintures exagérées sont ce qu'il y a de moins difficile : la justesse des proportions et des rapports en fait la *vraisemblance.*

Une autre sorte de prodige dont la poésie tire plus d'avantage, c'est la rencontre et le concours de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir jamais dû combiner ainsi, à moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils; on lui amène l'assassin, et l'assassin est ce fils qu'elle pleure. OEdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus; il reconnaît que c'est lui-même, et qu'en fuyant le sort qui lui a été prédit, il a tué son père et épousé sa mère. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé, et la prêtresse qui va l'égorger se trouve être sa sœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de sa fille Polixène, immolée sur le tombeau d'Achille; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnaît Polydore son

fils. Voilà de ces coups de la destinée, si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités.

Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable; et lorsque, dans la combinaison des évènements ou dans le jeu des passions, nous apercevons une singularité trop étudiée, le poète nous devient suspect, l'illusion cesse avec la confiance : en cela pèche, dans *Inès*, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr et l'absout, l'autre doit l'aimer et le condamne : cette antithèse inutile est évidemment combinée à plaisir. L'unique moyen de persuader est de paraître de bonne foi; or, plus la rencontre des incidents est étrange, plus, en la comparant avec la suite naturelle des choses, nous sommes enclins à douter de la bonne foi des témoins : aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve et de précaution.

La première règle est que chacun des incidents soit simple et naturellement amené; la seconde, qu'ils soient en petit nombre : par là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du *Cid :* Rodrigue est obligé de réparer, par la mort du père de sa maîtresse, l'affront du soufflet qu'a reçu le sien. Il n'est pas possible d'imaginer dans nos mœurs une situation plus cruelle; et le sort, pour accabler deux amants, semble avoir exprès combiné cette opposition des intérêts les plus sensibles et des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces

combats de l'amour et de la nature : d'une dispute élevée entre deux courtisans sur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre ; rien de plus simple ni de plus familier ; le spectateur voit naître la querelle ; il la voit s'animer, s'aigrir, se terminer par cette insulte qui ne se lave que dans le sang, et sans avoir soupçonné l'artifice du poète, il se trouve engagé avec les personnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en est ainsi de tous les sujets bien constitués : chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel ; et, lorsqu'on les voit réunis, on est confondu de l'espèce de merveilleux qui résulte de leur ensemble. Toutefois, si ces incidents étaient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours passerait la croyance : c'est ce qu'il faut éviter avec soin dans la composition d'une fable ; et il me semble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant sur la scène des incidents mal enchaînés.

En suivant le fil des idées qui nous viennent ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors par la voie des sens, nous nous en sommes fait de nouvelles, et celles-ci, rangées sur le même plan, auraient dû garder les mêmes rapports ; mais l'opinion populaire et l'imagination poétique n'ayant pas toujours consulté la raison, le système des possibles, qu'elles ont comme réalisé, n'est rien moins que soumis à l'ordre ; et celui qui l'emploie a besoin de beaucoup d'adresse et de ménagement.

Le merveilleux surnaturel est tantôt une fiction

toute simple et tantôt le voile symbolique et transparent de la vérité; mais ce n'est jamais que l'imitation exagérée de la nature. Rappelons-nous quelle en est l'origine, et nous verrons ensuite quel en sera l'emploi.

La philosophie est la mère du merveilleux, et la contemplation de la nature lui en a donné la première idée; elle voyait autour d'elle une multitude de prodiges sans autre cause que le mouvement, qui lui-même avait une cause; elle dit donc : Il doit y avoir au-delà et au-dessus de ce que je vois un principe de force et d'intelligence. Ce fut l'idée primitive et génératrice du merveilleux : la cause unique et universelle, agissant par une loi simple, était pour le peuple, et, si l'on veut, pour les sages, une idée trop vaste et trop peu sensible; on la divisa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout se peindre, fit autant d'agens composés comme nous : de là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur attribuer des sens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles ou plus grands et plus forts; et jusque-là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de masse, de force et de vitesse, l'esprit le plus commun put, dans ces fictions, renchérir aisément sur le génie le plus hardi. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appesantir le trident de Neptune, de donner aux coursiers du soleil, à ceux de Mars et de Minerve, la vitesse de la pensée. Le P. Bouhours observe que, lorsque, dans *Homère*, Poliphème arrache le som-

met d'une montagne, l'on ne trouve point son action trop étrange, parce que le poète a eu soin d'y proportionner la taille et la force de ce géant. De même, lorsque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils, et que le dieu des mers, frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pénètre dans les royaumes sombres, ces actions, mesurées sur l'échelle de la fiction, se trouvent dans l'ordre de la nature par la justesse de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes idées : oui ; c'est une grandeur géométrique à laquelle, avec de la matière, du mouvement et de l'espace, on ajoute tant que l'on veut.

Mais lorsqu'on en vient au moral, la difficulté est plus grande. Avec mes yeux, je mesure le firmament; avec ma pensée je ne mesure que ma pensée. Que j'essaie d'imaginer un dieu ; quelque effort que j'emploie à lui donner une nature excellente, la sagesse, la sensibilité, l'élévation de son âme ne seront jamais que le dernier degré de sagesse, de sensibilité, d'élévation de la mienne. Je lui accorderai des sens que je n'ai pas, un sens, par exemple, pour entendre couler le temps, un sens pour lire dans la pensée, un sens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du mécanisme de ces nouveaux organes ; je le douerai d'une intelligence à laquelle je supposerai vaguement que rien n'est caché, d'une force et d'une fécondité d'action à laquelle il m'est bien aisé de feindre que rien ne résiste; je l'exempterai des faiblesses de ma nature, de la douleur et de la mort, parce que les

idées privatives sont comme la couleur noire, qui n'a besoin d'aucune clarté; mais s'il en faut venir à des qualités positives, par exemple le faire penser ou sentir, il ne sera clairvoyant ou sensible, éloquent ou passionné, qu'autant que je le suis moi-même. On a dit que Jupiter était descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias était monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a sa vérité : l'on conçoit comment l'artiste, par le caractère majestueux qu'il avait donné à sa statue, pouvait avoir obtenu cet éloge; mais le physique est tout pour le statuaire, et n'est rien pour le poète, s'il n'est d'accord avec le moral. Cet accord, s'il était parfait, serait la merveille du génie; mais il est inutile d'y prétendre : l'homme n'a que des moyens humains.

Il faut même avouer, et je l'ai déjà fait entendre, que si, par impossible, il y avait un génie capable d'élever les dieux au-dessus des hommes, il les peindrait pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron : *Humana ad deos transtulit, divina mallem ad nos*, le tableau de l'Iliade serait sublime; mais il manquerait de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les mêmes rapports qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous toucheraient aussi peu que des statues de marbre. Il faut, pour nous intéresser, que Neptune s'irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles et se passionnent comme nous. Il est donc impossible, à tous égards, d'imaginer

des dieux qui ne soient pas hommes; mais ce qui n'est pas impossible, c'est de leur donner plus d'élévation dans les sentiments, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au soleil, dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux vents, dans l'*Énéide;* voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces personnages est de les faire agir beaucoup, et de les faire parler peu. Le dramatique est leur écueil, aussi les a-t-on presque bannis de la tragédie; le merveilleux n'y est guère admis qu'en idée et hors de la scène visible. Si quelquefois on y a fait voir des spectres, ils ne disent que quelques mots et disparaissent à l'instant. Dans la tragédie de *Macbeth*, après que ce scélérat a assassiné son roi, un spectre se présente et lui dit: *Tu ne dormiras plus.* Quoi de plus simple et de plus terrible? (*) La grande difficulté est d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'est pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il est absurde et scandaleux de donner aux êtres surnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, l'on introduit dans un poème les anges, les saints, les personnes divines,

* Marmontel est ici trompé par ses souvenirs. Cette scène se passe seulement dans l'imagination de Macbeth: « Il m'a semblé, dit-il, entendre une « voix crier: Plus de sommeil! Macbeth tue le sommeil etc.» (act. II, sc. 2.) Voici comme Ducis a imité ce passage de Shakspeare:

Le sommeil pour jamais a fui de ma paupière;
Et je l'invoquerais par des vœux superflus!
Duncan m'a dit tout bas: « Tu ne dormiras plus. »
(Act. V, sc. 1.)

H. Patin.

ce ne doit être qu'en passant, et avec une extrême réserve : on ne peut tirer de leur entremise aucune action passionnée. Le saint Michel de Raphaël est l'exemple de ce que je viens de dire : il terrasse le dragon, mais avec un front inaltérable; et la sérénité de ce visage céleste est l'image des mœurs qu'on doit suivre dans cette espèce de merveilleux ; aussi, dès que la scène du poème de Milton est dans le ciel, sa fiction devient absurde et ne fait plus d'illusion. Des esprits impassibles et purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre et vaste de la fiction est donc la mythologie, la magie, la féerie, dont on peut se jouer à son gré.

J'ai dit que l'impossibilité d'expliquer naturellement les phénomènes physiques avait réduit l'esprit humain à l'invention du merveilleux ; et c'est ainsi qu'on a fait de toutes les causes secondes des intelligences actives, et plus ou moins puissantes suivant leurs grades et leurs emplois. Les éléments en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air et l'eau; les vents, les orages, tous les météores; les bois, les fleuves, les campagnes, les moissons, les fleurs, et les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumait dans la nue et d'où venaient les vagues d'air dont l'impulsion bouleverse les flots, on a dit qu'il y avait un dieu qui lançait le tonnerre, un dieu qui déchaînait les vents, un dieu qui soulevait les mers. Cette physique, peu satisfaisante pour la raison, flattait le peuple, amoureux des prodiges : aussi fut-elle érigée en culte, et après avoir perdu

son autorité, elle conserve encore tous ses charmes.

La morale eut son merveilleux comme la physique; et le seul dogme des peines et des récompenses dans l'autre vie donna naissance à une foule de nouvelles divinités. Il avait déjà fallu construire au-delà des limites de la nature un palais pour les dieux des vivants; on assigna de même un empire aux dieux des morts et des demeures aux mânes. Les dieux du ciel et les dieux des enfers n'étaient que des hommes plus grands que nature; leur séjour ne pouvait être aussi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier, le ciel et l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyait sur la terre. L'Olympe fut un palais radieux; le Tartare, un cachot profond; l'Élysée une campagne riante,

Largior hic campos æther et lumine vestit
Purpureo; solemque suum, sua sidera norunt *.
(Æneid. VI, 640.)

Le ciel fut embelli par une volupté pure et par une paix inaltérable. Des concerts, des festins, des amours, tout ce qui flatte les sens de l'homme fut le partage des immortels. Le calme et l'innocence habitèrent l'asyle des ombres heureuses; les supplices de toute espèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me semble, par les poètes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue et révérée, et le Tartare fut

* Ces beaux lieux ont leur ciel, leurs soleils, leurs étoiles.
Trad. de Delille.

l'effroi des méchants, comme l'Élysée était l'espoir des justes.

Un avantage moins sérieux que la poésie tira de ce nouveau système fut de rendre sensibles les idées abstraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La métaphysique se jeta dans la fiction, comme la physique et la morale. Les vices, les vertus, les passions humaines ne furent plus des notions vagues. La sagesse, la justice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens et les maux opposés; la beauté, cette collection de tant de traits et de nuances; les graces, ces perceptions si délicates, si fugitives; le temps même, cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, et qu'il ne peut se résoudre à ne pas comprendre; toutes ces idées factices et composées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir dans une seule perception; tout cela, dis-je, fut personnifié. Un merveilleux qui faisait tomber sous les sens ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus subtile ne pouvait manquer de saisir, de captiver l'esprit humain : on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme, presque toutes ses perceptions prirent une forme sensible : l'homme fit des hommes de tout; on distingua les idées métaphysiques aux traits du visage; chacune d'elles eut un symbole, au lieu d'une définition, et ce fut sur la convenance de l'image avec son objet que fut fondée la vraisemblance.

On vient de voir toute la philosophie animée par

la fiction, et l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, et surtout à la poésie. La mythologie, sous ce point de vue, est l'invention la plus ingénieuse de l'esprit humain.

Mais il eût fallu que le système en fût composé par un seul homme, ou du moins sur un plan suivi. Formé de pièces prises çà et là, et qu'on n'a pas même eu soin d'ajuster l'une à l'autre, il ne pouvait manquer d'être rempli de disparates et d'inconséquences; et cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, et long-temps l'objet de leur adoration : *Quod finxere timent* (Lucrèce) : tant la raison est esclave des sens! Mais aujourd'hui que la fable n'est plus qu'un jeu, nous lui passons, hors du poème, toutes ses irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous présente se concilie et soit d'accord.

J'ai distingué ailleurs la fiction simple et l'allégorie. Je ne ferai que rappeler ici en peu de mots leur différence et leur emploi. L'une embrasse tous les êtres fantastiques qui ont pris la place des causes naturelles, ou qui sont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne sont pas donnés pour des symboles, mais pour des personnages aussi réels qu'Achille, Hector et Priam; ils ne doivent donc être employés que dans les sujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Egypte, de la Grèce et de l'Italie ont la mythologie pour histoire; l'idée du Minotaure est

liée avec celle de Minos; et lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple et connu. Les sujets pris dans ces temps-là reçoivent donc la mythologie; mais il n'est pas permis de la transplanter, et s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du Latium : Énée, Iule, Romulus lui-même, est dans le système du merveilleux; après cette époque, l'histoire est plus sévère, et n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la fable doit s'appliquer à la magie : il n'y a que les sujets pris dans un temps où l'on croyait aux enchanteurs, qui s'accommodent de ce système : il convenait à la *Jérusalem délivrée;* il n'eût pas convenu à *la Henriade.*

Lucain s'est conduit en homme consommé, lorsqu'il a banni de son poème le merveilleux de la fable. Si l'on eût vu l'Olympe divisé entre Pompée et César, comme entre les Grecs et les Troyens, cela n'eût fait aucune illusion. Il serait encore plus absurde aujourd'hui de mettre en scène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange des deux systèmes, tel qu'on le voit dans quelques-uns des poètes italiens! Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que celui de la religion, et je crois avoir fait sentir combien l'usage en est difficile.

Comme la féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être sérieusement employée; mais elle aura

lieu dans un poème badin. Il en est de même du merveilleux de l'apologue. Cependant, j'oserai le dire, il y a, dans les mœurs et les actions des animaux, des traits qui tiennent du prodige, et ne sont pas indignes de la majesté de l'épopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnaissance, d'amitié, qui sont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Hésiode, qui accuse et convainc Ganitor d'avoir assassiné son maître; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du sien; celui d'Alexandre, auquel on présente un cerf pour le combattre, puis un sanglier, puis un ours, et qui ne daigne pas quitter sa place; mais qui, voyant paraître un lion, se lève pour l'attaquer, « montrant manifestement, « dit Montaigne, qu'il déclarait celui-là seul digne « d'entrer en combat avec lui; » le lion qui reconnaît dans l'arène l'esclave Androclès qui l'avait guéri, ce lion, qui lèche la main de son bienfaiteur, s'attache à lui, le suit dans Rome, et fait dire au peuple qui le couvre de fleurs : « Voilà le lion hôte « de l'homme, voilà l'homme médecin du lion; » ce qu'on atteste des éléphants; ce qu'on a vu du lion de Chantilli; ce que tout le monde sait de l'instinct belliqueux des chevaux; enfin ce qui se passe sous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui sont soumis, donnerait lieu, ce me semble, au merveilleux le plus sensible, si on l'employait avec goût. Le chien d'Ulysse en est un exemple; et malheur à l'homme froid pour qui ce trait touchant n'aurait pas assez de noblesse!

A l'égard de l'allégorie, comme elle n'est pas

donnée pour une vérité absolue et positive, mais pour le symbole et le voile de la vérité, si elle est claire, ingénieuse et décente, elle est parfaite; mais il faut avoir soin qu'elle s'accorde avec le système que l'on a pris. On peut partout diviniser la paix : mais cette idée charmante, qui en est le symbole (les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars) serait aussi déplacée dans un sujet pieux, que l'était, dans l'église des Célestins, le groupe des trois Graces. L'allégorie des passions, des vices, des vertus, etc., est reçue dans l'épopée, quel que soit le lieu et le temps de l'action; elle est aussi admise sur la scène lyrique : mais l'austérité de la tragédie ne permet plus de l'y employer. Eschyle introduit en personne la Force et la Nécessité; le théâtre français n'admet rien de semblable.

Mais, soit en récit, soit en scène, l'allégorie ne doit être qu'accidentelle et passagère, et sur-tout ne jamais prendre la place de la passion, à moins que le poète, par des raisons de bienséance ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice; mais Homère et Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère d'Achille et de l'amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion toute nue et par ses effets comme dans la tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante et passionnée, le merveilleux est au moins superflu.

Au reste, le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisaient qu'un seul ordre de choses, et comme s'ils

n'avaient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces machines, et d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'*Iliade*. L'édifice du poème est fondé sur ce qu'il y de plus naturel et de plus simple, l'amour de Chrysès pour sa fille. On la lui a enlevée; il la redemande, on la lui refuse; elle est captive d'un roi superbe qui rebute ce père affligé. Chrysès, prêtre d'Apollon, lui adresse ses plaintes. Le dieu le protége et le venge; il lance ses flèches empoisonnées dans le camp des Grecs. La contagion s'y répand, et Calchas annonce que le dieu ne s'appaisera que lorsqu'on aura réparé l'injure faite à son ministre. Achille est d'avis qu'on lui rende sa fille: Agamemnon, à qui elle est tombée en partage, consent à la rendre; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice et son ingratitude. Agamemnon, pour le punir, envoie prendre Briséis dans ses tentes; et de là cette colère qui fut si fatale aux Grecs. La nature n'aurait pas enchaîné les faits avec plus d'aisance et de simplicité; et c'est dans cet accord facile, dans cette intime liaison du familier et du merveilleux, que consiste la vraisemblance.

Quant à celle de l'action et des mœurs, *voyez* ACTION, INTRIGUE, CONVENANCES, MOEURS, UNITÉ, etc.

MARMONTEL, *Éléments de Littérature.*

WALTER SCOTT, poète et romancier anglais, est né à Édimbourg le 15 août 1771. Son père a

suivi avec éclat la carrière du barreau, et sa mère a cultivé la poésie avec assez de succès, comme le prouvent ses *Essais poétiques* qui ont été publiés après sa mort, en 1789. Boiteux de naissance, et faible de constitution, Walter Scott reçut sa première éducation dans la maison paternelle. Les personnes chargées du soin de veiller à la délicatesse de sa santé, cherchaient à l'amuser par le récit de ces vieux contes écossais dont la mémoire du peuple est toujours abondamment pourvue. Ces aventures romanesques, dont le merveilleux est toujours la base, ont sans doute influé sur le talent de Walter Scott, et déterminé cette teinte mystérieuse qui donne un intérêt si piquant à la plupart de ses ouvrages. Pour achever ses études, il entra au collège d'Édimbourg, *the high school;* mais il n'y fut pas remarqué, et rien encore n'annonçait l'écrivain dont la réputation, quelques années plus tard, devait être européenne. Le docteur Blair fut le seul qui eût assez de discernement pour apercevoir en lui le germe d'un talent qui ne tarderait pas à le tirer de son apathie.

Walter Scott, pour répondre aux intentions de sa famille qui le destinait au barreau, entra à l'université, et s'appliqua avec tant d'ardeur à l'étude du droit, qu'à l'âge de vingt-un ans il fut élu avocat, profession qu'il exerça jusqu'en 1798. A cette époque, il épousa miss Carpenter, fille naturelle du feu duc de Devonshire. Cette jeune personne, élevée dans l'île de Guernesey, n'ayant presque aucune idée de la langue anglaise, s'est bientôt

montrée si enthousiaste du talent poétique de son mari, et si jalouse de sa gloire, que sa colère ne connaît pas de bornes quand on ose le critiquer. A la fin de 1799, Walter Scott fut nommé suppléant du shérif du comté de Selkirk. Ce fut alors que commença sa vie littéraire : la traduction de *Berlichingen*, drame de Goethe ; les *Chants des bardes écossais*, des *ballades*, et d'autres poésies fugitives, furent les premiers essais de sa muse. Ces différents ouvrages, qui parurent dans l'espace de cinq ans, malgré les défauts nombreux qu'on y rencontre, lui assignaient déjà une place honorable parmi les poètes anglais du second ordre : mais en 1805, la publication du *Lai du dernier ménestrel*, le fit sortir de la foule, et le plaça au premier rang. Cet ouvrage, comme tous ceux qui révèlent l'apparition d'un génie supérieur, essuya beaucoup de critiques. Lord Byron, qu'on ne soupçonnerait guère avoir été un classique zélé, se moqua hautement des scènes de magie introduites dans ce poème, et blâma surtout l'intervention surnaturelle du nain * : il lui rendait peut-être plus de justice intérieurement ; mais Walter Scott était un des rédacteurs de la *Revue d'Edimbourg*, et ce titre seul explique le motif de telles critiques. Au reste, l'auteur de *Childe-Harold* est revenu de ses préventions, et s'est lié avec Walter Scott de l'amitié la plus étroite.

En 1806, Walter Scott obtint la charge de prin-

* Walter Scott ne plaça ce personnage dans son poème que pour satisfaire le caprice de l'aimable lady Dalkeith, pour qui, dit-il, *il ferait un poème épique sur un manche à balai.*

cipal secrétaire de la cour des sessions à Édimbourg. Chose assez remarquable, cette nomination fut le dernier acte du ministère de Pitt. Mais le brevet, quoique expédié, n'avait pas encore reçu le sceau de l'État, et l'on craignait que le nouveau ministre ne confirmât pas le choix de son prédécesseur. Ce doute fut bientôt dissipé; et les Anglais, à qui il arrive quelquefois de plaisanter, dirent que c'était *le dernier lai de l'ancien ministère.*

Le poème chevaleresque de *Marmion* parut en 1808. Le succès qu'il obtint fut prodigieux. Le théâtre et la peinture s'en emparèrent aussitôt, et il leur a fourni les sujets les plus intéressants et les plus agréables. Le pélerinage des religieuses de Sainte - Hilda, la bataille de Flodden - Field et la mort de Marmion sont tracés dans cet ouvrage avec une fraîcheur et une vigueur de pinceau qui rendent un peu indulgent sur des défauts assez majeurs, tels que des descriptions trop fréquentes, des détails minutieux, et quelquefois une exagération de style et de pensées qui vise au sublime et n'atteint que le ridicule. Mais quelque fut le succès de *Marmion*, il ne peut encore se comparer à celui de *la Dame du lac*, publiée en 1810. En un mois, deux éditions de ce poème furent complètement épuisées, et les éloges unanimes qu'il reçut lui firent sur-le-champ une réputation populaire. Le lieu de la scène fut visité par les curieux, et les habitants de la contrée, prompts à profiter de l'enthousiasme des admirateurs de Walter Scott, leur montrent l'endroit où le cheval gris-pommelé de Jacques suc-

comba de fatigue, l'arbre derrière lequel le prince se cacha pour observer la dame du lac, et la partie du rivage où la nacelle aborda pour le recevoir.

Madame de Bon a essayé de naturaliser en France *la Dame du lac.* Des littérateurs anglais, enhardis par le brillant succès de cet ouvrage ont aussi tenté de suivre cette nouvelle route; mais ils ont malheureusement plutôt imité les défauts que les beautés de ce poème original.

La Vision de don Roderick, *Rokeby*, *et le Lord des Iles*, poèmes qui furent publiés successivement, jusqu'en 1814, quoique inférieurs en mérite à *Marmion* et à *la Dame du lac*, ne reçurent pas du public un accueil moins favorable : *la Bataille de Waterloo* fut le dernier ouvrage poétique de Walter Scott ; il ne le composa qu'après avoir visité les lieux témoins de ce mémorable combat, comme il avait jadis parcouru les clans écossais pour recueillir les traditions historiques, et les superstitions populaires qui se rattachent toujours à quelques unes des révolutions qui ont si long-temps troublé ce malheureux pays. Doué de l'imagination la plus vive, et la plus pittoresque, d'une facilité de style qui donne à toutes ses pensées un mouvement rapide et original, Walter Scott, considéré comme poète, s'est acquis une place plus distinguée sur le parnasse anglais. S'il n'a pas la sublimité d'Ossian, en revanche il a su se garantir de l'enflure et du gigantesque, défaut principal du Barde écossais. Ses tableaux sont d'une vérité frappante : il sait ennoblir les détails les plus bizarres, et nous rend fami-

lières des mœurs et des usages dont nous n'avions encore aucune idée.

Jusqu'à présent, Walter Scott ne s'est montré qu'avec le titre de poète : en 1814, il essaya de se frayer une route nouvelle, comme romancier; et les succès qu'il a obtenus dans ce genre sont encore supérieurs à ceux que ses poèmes avaient mérités. Son premier ouvrage, *Waverley*, fut bientôt suivi de *Guy Mannering* et de *l'Antiquaire :* ces romans furent publiés sous le voile de l'anonyme ; mais quoiqu'ils n'eussent point l'appui d'un nom déjà célèbre, pour se recommander à l'attention du public, la nouveauté du genre les fit distinguer, et les critiques anglais s'épuisèrent en conjectures pour en découvrir le véritable auteur; le secret fut gardé fidèlement. Ce ne fut qu'après la publication de la première série des *Contes de mon hôte*, renfermant *les Puritains d'Écosse* et *le Nain mystérieux* que le nom de Walter Scott perça l'incognito dont il avait voulu s'entourer, quoique pourtant il ne se fût pas nommé : à l'imitation de Voltaire qui avait donné plusieurs de ses ouvrages sous le nom de Jérome Vadé, il s'était caché sous celui de Jedediah Cleishbotham, maître d'école de la paroisse de Gander Cleugh : ce qui signifie *Village des oies.*

La Prison d'*Édimbourg*, faisant partie des *Contes de mon Hôte*, fut suivie de *Rob-Roy ;* ce roman qui parut sous le nom de l'auteur de *Waverley* fut à peine publié, qu'on annonça *l'Officier de Fortune*, et *la Fiancée de Lammermoor :* ces deux ouvrages terminèrent la collection des *Contes de mon Hôte.*

Ivanhoë parut à la fin de 1819. Aucun des romans de Walter Scott ne renferme plus de poésie, ne prouve plus la richesse de son imagination : et bien des personnes l'opposent aux *Puritains* qui passe généralement pour son meilleur ouvrage. *Le Monastère,* qui vint ensuite, fut critiqué; la Dame blanche, esprit familier de la famille d'Avenel, ne parut pas une invention heureuse : ce merveilleux si fantastique sembla trop déraisonnable. On trouva d'ailleurs qu'il manquait d'intérêt. *L'Abbé,* suite du *Monastère,* plut davantage, grace au personnage de Marie Stuart, présentée sous l'aspect le plus aimable, sans altérer la vérité historique. Le *Château de Kenilworth, le Pirate, Nigel* et *Péveril du Pic* n'eurent pas moins de succès. Dans *Quentin Durward,* Walter Scott franchit pour la première fois les frontières de sa terre natale, et vint placer la scène en France : il voulut nous prouver par la manière hardie et vraie dont il a peint les mœurs du siècle de Louis XI et la cour de ce prince, que son talent était de tous les temps et de tous les pays. *Les Eaux de Saint Ronan* et *Redgauntlet* sont les deux dernières productions de ce célèbre romancier : on y retrouve encore le cachet original de ses meilleurs ouvrages; mais il faut avouer que l'intérêt y est bien inférieur, et que trop souvent il s'est livré à cette facilité de conversation qui dégénère quelquefois en puérilités.

Lorsqu'on songe que dans l'espace de dix années, Walter Scott a donné un si grand nombre de romans qui tous ont dû lui coûter beaucoup de recherches, on s'étonnera avec raison qu'une telle promp-

titude de travail n'ait pas nui a leur mérite. On ne peut opposer à ce prodige de fécondité que Shakspeare qui dans le court espace de son âge mûr composa ses trente-huit pièces de théâtre, au milieu des occupations que nécessitait son emploi de comédien, et sans interrompre la joyeuse vie qu'il menait avec ses camarades.

On assure que Walter Scott, ne croyant pouvoir rien ajouter à la peinture qu'il a faite du caractère écossais dans un si grand nombre d'ouvrages, va s'occuper exclusivement de son *Histoire de l'Écosse*, pour laquelle il rassemble des matériaux depuis long-temps. Un travail si important augmentera sans doute la gloire qu'il s'est acquise comme poète et comme romancier, et terminera dignement une vie littéraire si bien remplie. Ses talents, qui lui ont depuis si long-temps acquis l'estime générale, ont aussi fixé l'attention de la cour. Georges IV lui a accordé le titre honorifique de baronnet, et ce décret a été le premier de son règne.

Voici le portrait qu'a tracé de Walter Scott un voyageur anonyme, dans le *New-Monthly Magazine* de 1817 : « Tous les matins, pendant les sessions « d'Édimbourg, on peut le voir vêtu d'une vieille « robe noire, et assis dans la salle obscure des au- « diences, derrière une petite table couverte d'actes « judiciaires. C'est un homme court, gros, avec une « face ronde et un air endormi, qui ferait croire « qu'il se connaît mieux en *porter* qu'en poésie. Il « n'y a pas un trait de génie, ni même de simple « esprit dans toute sa figure, si ce n'est que son

« œil est un peu animé. Quoique tous les voyageurs « qui arrivent à Édimbourg se pourvoient de recom- « mandations pour le voir, il a peu de société ; il ne « fréquente que quelques hommes du parti minis- « tériel. Il est très attaché au Roi et à l'Église ; il a « des manières assez aimables, et il n'a qu'un ridi- « cule, c'est de ne vouloir jamais passer pour poète. « Il sait beaucoup d'anecdotes ; et s'il ne brille pas « dans la société, il est du moins gai et sans pré- « tentions. »

Les *Œuvres complètes de sir Walter Scott*, traduites par MM. A. J. B. Defauconpret, et A. Pichot, 41 vol. in-8° avec figures, viennent d'être publiées par le libraire Gosselin. Il en existe une autre édition en 87 vol. in-12.

PH. TAVIAND.

JUGEMENT.

Parmi les brillantes qualités qui distinguent le talent de sir Walter Scott, on peut mettre l'imagination au premier rang : c'est par là que cet écrivain l'emporte de beaucoup sur tous ceux qui ont couru la même carrière depuis un siècle, quoiqu'il le cède à plusieurs d'entre eux sous d'autres rapports ; et, à cet égard, on ne peut lui trouver de rivaux que parmi les auteurs des *Cassandre*, des *Caloandre*, des *Désespérés*, et d'autres romans où l'imagination enfante des prodiges, mais qui, relativement aux caractères, à la vraisemblance et à l'intérêt, sont tout-à-fait indignes d'entrer en comparaison avec ceux de sir Walter.

Ce don d'imaginer, cette fécondité dans l'invention des ressorts, des moyens, des faits, des incidents, des catastrophes, sont d'autant plus remarquables dans les romans de Walter Scott, qu'ils s'exercent dans une sphère très circonscrite, dans une même période de temps, et sur un théâtre tellement limité, qu'il semble devoir reproduire sans cesse les mêmes formes et détruire tout espoir de variété. Presque tous les sujets sont pris dans les temps qui ont immédiatement précédé ou suivi la révolution d'Angleterre. L'un d'eux cependant, *Nigel*, remonte jusqu'à Jacques Ier; un autre, *Ivanhoë* franchit l'espace de cinq siècles pour arriver à Richard-Cœur-de-Lion, et un seul traverse la Manche pour établir son théâtre au Plessis-les-Tours, à Péronne et à Liége. Dans tout le reste, l'auteur parcourt quelquefois les comtés septentrionaux de l'Angleterre, mais bien plus souvent les parties méridionales de l'Écosse. L'Écosse est, à proprement parler, la véritable patrie de sa muse, le point central de son talent, le chef-lieu de ses domaines littéraires. Les rochers du comté de Perth et les monts Cheviot paraissent être son Pinde et son Parnasse, le Forth et la Clyde son Permesse et son Hippocrène; et, comme Antée reprenait de nouvelles forces quand il pouvait toucher la terre, les héros de Walter Scott n'ont jamais plus de grandeur et de courage que lorsqu'ils gravissent les rochers, ou lorsqu'ils foulent les bruyères de l'Écosse. Ossian ou Macpherson ont pour caractère distinctif leurs nuages, leurs torrents, leurs pierres des tombeaux et leurs

chevreuils; sir Walter ne se montre jamais avec plus de grace, de vigueur et de légèreté que quand il surmonte son bonnet de la plume écossaise, quand il manie la *claymore*, quand il s'enveloppe du *plaid*, ou quand il perce le daim timide de sa flèche inévitable.

Qu'un auteur obtienne de la variété en faisant parcourir à ses héros les quatre parties du Monde, qu'il produise des contrastes en rapprochant des personnages que la nature avait séparés par tout le diamètre de la terre, cela n'a rien d'étonnant, et ces oppositions forcées ne prouvent pas une imagination bien riche dans les écrivains qui les conçoivent; mais qu'un homme en reproduisant les mêmes caractères, les mêmes décorations, les mêmes costumes, sache faire jaillir la variété de cette source de monotonie; qu'il montre toujours du nouveau, du curieux, du piquant, lorsqu'il semble à chaque instant avoir épuisé toutes ses ressources; que d'un petit nombre de couleurs il fasse ressortir des nuances infinies, et qu'avec ces moyens si limités en apparence il excite un intérêt capable de faire oublier l'heure du repas et celle du sommeil, voilà de ces effets qui ne peuvent être produits que par l'imagination la plus vive, la plus féconde et la plus heureuse.

J'insiste beaucoup sur l'imagination de sir Walter Scott, parce qu'on a cherché une autre cause aux succès de cet écrivain, cause que l'on a cru trouver dans une fidèle observation des mœurs relativement aux peuples et aux temps. Depuis long-temps

il n'est question que de cette peinture exacte des mœurs, et il n'y a pas un écolier qui ne prétende avoir reconnu la vérité de cet éloge. Avant d'avoir lu ces romans, je n'avais aucune raison pour contester l'érudition de sir Walter et sa profonde connaissance des mœurs anglaises et écossaises avec toutes leurs variations sous les règnes de Marie, d'Élisabeth, de Jacques, de Charles, sous le Protectorat, sous les deux derniers Stuart, sous Guillaume, Anne et George Ier. J'étais cependant bien étonné de trouver à Paris un si grand nombre d'hommes, jeunes ou vieux, et même de femmes, qui connussent assez bien la topographie de l'Écosse, des Orcades et des Shettland, les mœurs du peuple et des lairds écossais, la secte des presbytériens, des puritains, des caméroniens, et toute l'histoire du *Covenant*, pour pouvoir attester avec tant d'assurance la fidélité des peintures de Walter Scott. Je commençais à soupçonner que ces louanges sur la peinture des mœurs étaient un mot lancé dans le public par le libraire anglais, par l'éditeur ou par le traducteur, et répété complaisamment en France; car, en général, quand on veut louer un écrivain on choisit toujours parmi les éloges qu'il mérite, celui qui suppose du goût, de l'esprit et de l'instruction dans l'homme qui l'accorde.

Une lecture attentive, pleine de charme et d'intérêt, m'a fait reconnaître que les louangeurs maladroits avaient gardé le silence sur tous les genres de mérite que possède sir Walter, pour lui en accorder un auquel il n'a pas même de prétention;

et j'ai vu clairement que tous les perroquets, dont *la peinture des mœurs* était le mot banal, confondaient aveuglément les mœurs d'un peuple avec ses usages et ses coutumes. Sir Walter est en effet un peintre soigneux du costume, des localités et des détails de la vie commune; il est même quelquefois minutieux à cet égard; mais ces particularités, qui, bien ménagées, prêtent tant d'agréments à une lecture, ne sont point ce qu'on peut appeler les *mœurs;* car la conduite d'un homme peut être également conforme ou contraire aux règles de la morale, soit qu'il porte un chapeau rond ou triangulaire, soit qu'il dîne à trois heures ou à six, soit qu'il écrive, au bas d'une lettre : *Agréez l'assurance de ma considération*, ou : *J'ai l'honneur d'être votre très humble et très obéissant serviteur.*

Après avoir lu *Waverley*, *Nigel*, *Pévéril du Pic*, et cinq ou six autres romans, j'avais eu déjà l'occasion de discuter la fausse synonymie des mœurs, des usages et des coutumes; je faisais observer à mon adversaire que les mœurs sont toujours relatives aux vices et aux vertus, avec lesquels les usages n'ont pas un rapport nécessaire; et que les usages commencent par être des innovations; qu'ils ne deviennent usages que par le nombre des imitateurs, et par une adoption générale, et qu'ils s'érigent en coutumes quand ils sont consacrés par le temps et légués à d'autres générations; mais qu'ils ne sont point essentiellement liés aux mœurs : car deux peuples, avec les mêmes usages, peuvent avoir des mœurs très différentes, tandis qu'avec des usa-

ges très différents, ils peuvent avoir tous deux des mœurs également bonnes ou également mauvaises. Je soutenais donc que sir Walter Scott s'est attaché à nous retracer les usages suivis dans les temps et dans les lieux où il place l'action de ses romans, et qu'il est sur-tout grand descripteur de costumes; mais qu'il n'a jamais eu la prétention de saisir et de nous transmettre toutes les nuances de mœurs qui ont distingué les siècles et les demi-siècles depuis Richard Ier d'Angleterre, jusqu'à la bataille de Waterloo.

Mon adversaire obstiné refusait d'admettre ces distinctions, et je fais observer en passant que l'on défend avec plus de chaleur une opinion d'emprunt que celle que l'on a conçue soi-même; j'allais donc perdre tout espoir de le convaincre, lorsque la préface d'*Ivanhoë* fit apparaître sir Walter Scott lui-même comme mon auxiliaire dans cette discussion. Dans cette préface, présentée sous la forme d'épître dédicatoire, l'auteur établit que pour exciter un intérêt bien vif, il faut traduire le sujet que l'on a choisi, *dans les mœurs comme dans la langue du siècle où nous vivons.* Il est donc faux, selon lui, que l'on doive conserver scrupuleusement les mœurs du siècle où se passe l'action. Il confirme cette proposition par les réflexions suivantes : « Les passions... « sont généralement les mêmes dans tous les rangs, « toutes les conditions, tous les pays et tous les « siècles, et il s'ensuit que les opinions, les habi- « tudes d'idées et d'actions, bien qu'influencées par « l'état particulier de la société, doivent encore,

« après tout, avoir une ressemblance entre elles. » Il cite ensuite un passage de Shakspeare, où il est dit que nos ancêtres avaient des yeux, des mains, des organes, des sens, des affections, des passions comme nous, et que leurs sentiments devaient par conséquent être analogues aux nôtres. Puis sir Walter ajoute : « Il s'ensuit donc que, dans « les matériaux qu'on peut employer dans un ou- « vrage d'imagination tel que celui que j'ai essayé, « un auteur trouvera *qu'une grande partie du lan-* « *gage et des mœurs serait aussi bien applicable au* « *temps présent qu'à celui où il a placé la scène des* « *évènements qu'il raconte.* » Plus loin il fait cet aveu : « Il est très probable que j'ai confondu les « usages de deux ou trois siècles, et introduit, pen- « dant le règne de Richard, des circonstances ap- « partenantes à une période plus ancienne ou plus « rapprochée de nous. Ce qui me console, c'est que « des erreurs de ce genre échapperont à la classe la « plus nombreuse de mes lecteurs, etc. » Sir Walter a grandement raison de se consoler; non-seulement ses erreurs échapperont à nos yeux, mais, dans Paris seulement, il trouvera des milliers d'érudits, prêts à soutenir qu'il a fidèlement retracé les mœurs et les usages de tous les siècles, de tous les mois et de tous les jours, qu'il se trompe quand il dit *qu'il faut traduire les mœurs comme le langage*, et qu'il ment quand il s'accuse d'avoir confondu les usages de plusieurs siècles.

Mais s'il est fort indifférent de peindre, dans un roman, les mœurs des siècles passés, s'il est même

impossible de ne pas *les traduire* comme le langage, pour ne pas choquer nos habitudes et nos préjugés, il est au moins nécessaire de conserver à chaque personnage les mœurs qu'on lui attribue, et de le faire agir conformément au caractère qu'on lui a donné. C'est cependant le point sur lequel sir Walter Scott n'est pas toujours irréprochable; mais ses fautes en ce genre sont assez rares et assez peu importantes, et je n'aurais pas pris la peine de les relever si l'on n'avait pas eu la maladresse de le louer sur la partie de son art où il prête le flanc à la critique, tandis que l'on garde le silence sur des qualités bien plus essentielles qu'il possède à un haut degré.

Dans *Quentin Durward*, Louis XI est présenté comme le prince le plus soupçonneux et le plus tourmenté de la crainte d'un assassinat. Il prend de telles précautions pour se garantir de toute surprise, qu'il a fait semer autour de son château des ressorts meurtriers destinés à faire mouvoir des armes, des faux, des machines capables de briser ou couper les jambes à quiconque voudrait s'approcher, et il n'a conservé qu'un seul sentier par lequel un seul homme pût passer avec la certitude de périr s'il s'écartait à droite ou à gauche. Jamais la crainte de la mort n'a été plus ingénieuse. Cependant le romancier nous montre ce prince se promenant sur le bord d'une rivière, accompagné de son fidèle Tristan. Ils voient sur la rive opposée un jeune homme de formes athlétiques, et armé d'un gros bâton. Ce jeune homme entre dans la rivière qu'il

croit guéable, mais bientôt il court le risque d'y périr; il échappe cependant au danger, et il atteint la rive où était le prince. Il s'avance vers les deux hommes qu'il ne connaît pas, et, faisant le moulinet avec son bâton, il leur reproche durement de ne l'avoir point averti quand ils l'ont vu se jeter à l'eau. Tristan indigné du ton de l'étranger et de son geste, met la main sur la garde de son épée, mais un vigoureux coup de bâton assené par Quentin, le réduit à l'inaction. Que fait alors Louis XI? il renvoie Tristan au château, et seul, sans armes, il traverse un bois avec ce jeune gaillard, si disposé aux voies de fait, et qui se vante d'avoir étrillé depuis peu un forestier, et de l'avoir battu *autant qu'un chrétien peut en battre un autre.* Est-ce bien là le prince si défiant qui s'est environné de pièges pour écarter tous les dangers de sa personne?

Dans *Kenilworth*, la reine Élisabeth, assise sur son trône, environnée de toute sa cour, et au milieu de la fête que lui donne Leicester, apostrophe un des personnages du roman pour lui reprocher *l'infection que répandent ses bottes;* sir Walter Scott justifie cette étrange incongruité en ajoutant qu'Élisabeth avait l'odorat très susceptible, et qu'un jour elle avait fait le même compliment au comte d'Essex; oui, sans doute, dans son appartement elle a pu exprimer son antipathie pour l'odeur des bottes, mais sur son trône! mais dans une cour plénière! mais au milieu d'une fête! ah!

Dans *Nigel*, on voit le roi Jacques venir dîner chez un orfèvre pour marier la fille d'un horloger:

dans *Péveril du Pic*, le roi Charles II se trouve dans une maison et dans une situation où la dignité royale reçoit plus d'un échec; dans *Ivanhoë*, Richard-Cœur-de-Lion joue un rôle fort bizarre avec un moine dissolu, des braconniers et des brigands; j'ignore si telles étaient alors les mœurs royales; mais cela fût-il vrai, cela n'est point vraisemblable, et certes, ce n'est pas à ces tableaux que sir Walter doit l'intérêt de ses romans et le prodigieux débit de ses livres.

Les romans de sir Walter Scott ont la réputation d'être historiques; ils devraient donc être exempts d'anachronismes, car rien n'est plus contraire à l'histoire. Il s'en faut de beaucoup cependant que l'auteur soit sans reproche à cet égard. Il place dans la bouche de Louis XI l'éloge de Nostradamus, qui n'est venu au monde que quinze ans après la mort de Louis XI, et il fait flotter la Toison-d'Or sur la poitrine du comte d'Egmont, huit ans après que ce seigneur flamand a péri sur l'échafaud. Ces fautes, et d'autres que je pourrais citer, ne sont que des vétilles pour un romancier, et je ne les considère pas autrement; mais elles prouvent que sir Walter ne songeait guère à mériter l'espèce d'éloges qu'on lui prodigue, car il sait très bien quel changement l'espace de huit ou dix années peut apporter dans les mœurs et les usages d'un peuple. Si l'on doute de cette assertion, que l'on compare les premières années de la régence aux dernières années de Louis XIV, et les Français de 1786 aux Français de 1793.

Quel est donc le prestige employé par sir Walter Scott pour nous tenir attachés à la lecture de ses romans, comme l'avare couve des yeux un trésor qu'il craint de voir diminuer? Ce prestige, ce talent consiste dans l'art d'exciter la curiosité, et en effet, tous les débuts de ses histoires sont charmants ; de soutenir l'attention par des incidents inattendus; d'alimenter l'intérêt par des situations qui aggravent sans cesse l'embarras des personnages, et par une teinte mystérieuse qui semble annoncer l'intervention des êtres surnaturels, mais qui ne s'étend presque jamais jusqu'au merveilleux. Tous les romans qui ont paru jusqu'à ce jour peuvent se ranger en deux grandes divisions, dont je nommerais l'une classique et l'autre romantique. La première comprendrait ceux où tous les évènements sont naturels et où l'auteur n'a pris ses ressorts que dans les passions humaines; la seconde réunirait les romans fondés sur le merveilleux, sur les terreurs superstitieuses, sur les apparitions des êtres surnaturels. Il me semble que sir Walter Scott s'est efforcé d'imiter la vraisemblance des premiers, sans dédaigner les effets que peuvent produire les autres; mais, trop historien pour se jeter dans la fantasmagorie, il a substitué le mystérieux au merveilleux, et il se réserve presque toujours la ressource d'expliquer par des moyens physiques ce qui paraît produit par une cause surnaturelle.

Un coup d'œil rapide jeté sur les productions de cet ingénieux écrivain nous démontrera que le mystérieux est le caractère distinctif de la plupart d'en-

tre elles. Je vais parcourir la série de ces romans dans l'ordre où je les ai lus et non selon celui où ils ont été composés.

Dans *Quentin Durward*, le bohémien qui par son agilité, ses apparitions imprévues, son industrie et ses expédients extraordinaires, semble initié aux mystères de la sorcellerie; dans *le Pirate*, Norna, grande figure qui paraît être empruntée aux *Mille et Une nuits;* dans *Péveril du Pic*, la petite Fenella, dont les tours de passe-passe, l'adresse à s'introduire dans les lieux les plus inaccessibles, et le courage de garder le silence pendant des années entières, semblent être les attributs d'une fée; dans *Kenilworth*, un forgeron invisible et un petit Fliberti-Gibbet, digne pendant de la petite Fenella; dans *le Nain mystérieux*, Elsender ou Elsi, le nain noir; dans *Nigel*, une Marguerite Ramsay, déguisée en petit garçon et introduite mystérieusement dans la prison de son amant; dans *Rob-Roy*, la mystérieuse Diana Vernon, et le mystérieux Rob-Roy lui-même, qui se nomme encore Campbell, Mac-Grégor, et Grégorach; dans *Guy-Mannering*, la bohémienne, demi-sorcière, Meg-Mérillies; dans *l'Antiquaire*, le mendiant Edie-Ochiltrie, qui n'est pas un personnage mystérieux, mais qui sait tout, voit tout, se trouve partout comme la Norna du *Pirate;* dans *la Prison d'Edimbourg*, Georges Robertson ou Staunton, qui paraît être le Sosie de Campbell ou Rob-Roy, et une Meg, Madge ou Maggie Murdokson, véritable Canidie, ressemblante à la Mérillies de *Guy-Mannering*, mais cent fois plus hideuse; dans

la Fiancée de Lammermoor, une Alix Gray, autre pendant de Meg Mérillies, mais bien plus sorcière, car tout ce qu'elle prédit arrive à point nommé; dans *l'Officier de Fortune*, Annette Lylle, contrefaçon de la petite Fenella, et un Allan Mac-Aulay, personnage doué de la *seconde vue;* dans *Ivanhoë*, le roi Richard, qui est le personnage mystérieux, et ne l'est pas heureusement; dans *le Monastère*, enfin, la dame blanche qui s'amuse à faire peur à des moines: tels sont les acteurs que sir Walter Scott a chargés de répandre une vapeur mystérieuse sur la scène de ses drames, et qui n'ont pas peu contribué au succès, quoiqu'ils ne puissent être avoués par la saine raison. Je ne parle point du roman intitulé *l'Abbé*, parce que je ne l'ai point encore lu.

Avant d'examiner la conduite des romans de sir Walter Scott, leurs longs et fréquents dialogues, les détails descriptifs, la variété des caractères et les dénouements, partie la plus faible et même trop faible de ces ouvrages, je dois m'expliquer sur la nature de l'intérêt qui règne dans ces romans. Tout le monde convient de cet intérêt, tout le monde avoue qu'il domine et subjugue le lecteur au point de lui interdire toute observation critique sur quelques invraisemblances, sur des images peu gracieuses, sur des comparaisons prises trop bas, sur des plaisanteries tant soit peu grossières, et sur le bavardage des personnages subalternes. Quoique mon métier fût de remarquer les défauts, de rechercher les motifs des actions et de comparer les causes avec

les effets, quoiqu'enfin mon devoir me commandât de lire d'une manière hostile, je me suis vu entraîné comme l'eût été le plus ignorant, le plus illettré des lecteurs; j'étais sous le charme, et je dévorais les pages avec une rapidité à laquelle mes yeux n'étaient point accoutumés. Si quelque digression importune, quelque réflexion diffuse, quelque description romantique venait interrompre le cours des évènements, l'impulsion avait été si forte que l'intérêt n'en était point refroidi; ces obstacles ressemblaient à ceux qu'on oppose à un torrent, et qui redoublent sa force. Je compris enfin que sir Walter avait eu l'art de spéculer sur l'impatience même du lecteur, et de l'exploiter comme un moyen de succès.

Mais de quelle nature est cet intérêt? On ne pleure point aux romans de Walter Scott; les situations les plus tragiques, la mort affreuse d'Amy Robsart, maîtresse et presque femme de Leicester; la scène épouvantable de la Fiancée de Lammermoor, et tant d'autres situations où toutes les angoisses et toutes les terreurs sont mises en jeu, ne vous arrachent pas une seule larme, tandis que l'on sanglote à la mort de Clarisse Harlowe, on pleure celle de Julie d'Étanges, on accorde même quelques larmes à cette Manon Lescaut, dont la conduite a été si peu exemplaire. Et cependant l'émotion et l'intérêt sont aussi vifs dans les romans de Walter Scott, quoique les yeux restent secs, que dans tous les romans que je viens de nommer.

Ce n'est point proposer une question futile que

de demander pourquoi les romans de sir Walter Scott excitent un intérêt si vif, si entraînant, quoiqu'ils ne fassent pas couler une seule larme, ou plutôt pourquoi les personnes les plus sensibles, les femmes même, les lisent d'un œil sec, quoique l'intérêt y soit porté au plus haut degré, quoique toutes les passions y soient mises en jeu, quoique les héros de ces romans soient dignes de notre estime et de notre affection, qu'ils soient exposés aux plus grands dangers, et qu'ils éprouvent les malheurs ou les catastrophes les plus déplorables. Ne semble-t-il pas d'abord que l'on tombe dans une contradiction évidente quand on admet le plus puissant intérêt avec l'absence de l'émotion qui fait couler les pleurs? Des larmes abondantes ne sont-elles pas le signe le moins équivoque de l'intérêt? Quelle que soit l'opinion générale sur cette question, il est certain que les romans de sir Walter Scott la réfutent complètement; car personne ne conteste la puissance de l'intérêt qui y domine, et cependant personne n'y éprouve le genre d'intérêt qui fait verser des pleurs; et, comme on ne peut pas disputer sur un fait si facile à vérifier, il faut bien nous résoudre à croire, contre l'opinion commune, que l'abondance des pleurs n'est pas toujours le signe le plus manifeste de l'intérêt. Cette question est déjà décidée relativement au mérite des ouvrages: on sait que des drames, peu estimés ou totalement oubliés aujourd'hui, ont fait verser plus de larmes que les meilleures tragédies, comme de misérables farces font souvent plus rire que tous les chefs-d'œuvre

de Molière. Ainsi, la question que j'examine n'a rien d'hostile contre sir Walter; car le talent qui brille dans ses ouvrages est certainement bien supérieur à celui que l'on accorde à une foule de romans qui font pleurer; mais il est curieux de rechercher les causes de cette contradiction apparente entre la sécheresse de l'œil et la vive émotion du cœur.

La première de ces causes est la manière dont l'amour est traité dans ces ouvrages : les personnages qui éprouvent cette passion, ou, comme on parle en style de théâtre, *les amoureux*, y sont toujours placés à un rang subalterne, quoiqu'ils soient les héros de ces romans. M. Julien Péveril du Pic, malgré ses excellentes qualités, est presque perdu dans la foule composée de sir Geoffrey son père, du fanatique Bridge-Nord, du scélérat Christian, du ministre Buckingham, du roi Charles, etc.... L'aimable Francis Osbaldistone est un bien petit garçon près du terrible Rob-Roy; Waverley n'est pas moins éclipsé par le grand chef écossais Fergus Mac-Ivor; Leicester a trop d'ambition pour être bien amoureux d'Amy Robsart; l'amour du maître d'école Butler est bien froid près de la passion fougueuse du demi-brigand Robertson; les aventures du pirate Cléveland nous occupent bien plus que l'amour irrésolu de M. Mordaunt Mertoun, qui est si longtemps à se décider entre l'illuminée Minna et la piquante Brenda; le brillant Ivanhoë lui-même, quoiqu'il terrasse tous ses rivaux dans un tournoi, est trop inactif dans tout le reste du roman, et il frappe moins l'imagination du lecteur que le tem-

plier Bois-Guilbert et même le scélérat Front-de-Bœuf; l'amour honnête de Morton pour miss Bellenden n'est qu'un feu de paille, si on le compare à l'ardeur dévorante de Balfour de Burley pour le puritanisme; je m'arrête dans cette revue des romans de sir Walter Scott, mais j'affirme qu'en la complétant, je trouverais dans tous le même résultat. Il est donc bien démontré que partout ici l'amour est en seconde ligne, et, quoique l'amour soit la plus larmoyante de toutes les passions, il n'est pas étonnant qu'il ne produise pas son effet ordinaire dans les romans de Walter Scott, où il brûle d'un feu trop modéré, et où il est étouffé sous les grands intérêts de la politique, de l'ambition, des haines nationales et des guerres religieuses.

Une autre cause qui tarit les larmes dans les occasions même où elles devraient s'échapper par torrents, est la pureté, la décence, l'honnêteté de l'amour que sir Walter donne à ses héros. Leur vertu est leur consolatrice dans leurs infortunes, et paraît être une compensation suffisante aux malheurs qu'ils éprouvent. Que des obstacles insurmontables s'opposent à l'union des deux amants, tant qu'ils n'ont pas été coupables, leur malheur n'obtient de nous qu'une pitié douce et modérée, parce que leur réputation est intacte, et leur conscience en repos; mais une faute grave, accompagnée de remords et punie trop cruellement, nous déchire le cœur et nous attendrit jusqu'aux larmes, parce qu'alors l'impossibilité du mariage rend la faute irréparable, et ne laisse aucune compensation à l'infortune. Le pré-

cepte d'Aristote est aussi vrai pour les romans que pour les tragédies: il faut que le héros ait quelques torts. L'amour d'ailleurs ne nous affecte vivement que quand il est très passionné; mais, quand il est aussi sage que celui des héros de Walter Scott, nous ne nous persuadons jamais qu'il puisse causer des chagrins bien cuisants. On m'objectera sans doute que dans *la prison d'Édimbourg*, Effie Deans est devenue mère, qu'elle est accusée d'infanticide, et que dans *Kenilworth* Amy Robsart quitte la maison paternelle pour se livrer à Leicester; je répondrais qu'Effie Deans n'est qu'un personnage secondaire, et que la véritable héroïne est sa sœur Jeannie; que d'ailleurs Effie mérite peu d'estime par le choix qu'elle a fait du brigand Robertson, et, enfin, qu'Amy Robsart, montrant plus de vanité que d'amour, exciterait fort peu d'intérêt sans l'affreuse catastrophe qui termine sa vie. A cela près, toutes les héroïnes de Walter Scott sont des anges, incapables de faiblesse, et osant à peine s'avouer le sentiment qu'elles éprouvent. Il suffit de les nommer pour rappeler au lecteur leur caractère irréprochable : Isabelle de Croye dans *Quentin Durward*, Minna et Brenda dans *le Pirate*, Alice Bridge-North dans *Pévéril du Pic*, Rose de Bradwardine dans *Waverley*, Diana Vernon dans *Rob Roy*, miss Bellenden dans *les Puritains d'Écosse*, Lucy et Julie dans *Guy Mannering*, miss Wardour dans *l'Antiquaire*, Jeannie Deans dans *la Prison d'Édimbourg*, Annette Lylle dans *l'Officier de fortune*, Lady Rowena et même la juive Rebecca dans *Ivanhoë*, Marie

Avenel dans *le Monastère*, et Lucie Asthon dans *la Fiancée de Lammermoor*, quoiqu'elle accorde un baiser à son amant au bord de la fontaine mystérieuse, seul acte d'amour sensuel que sir Walter Scott se soit permis de montrer aux yeux de ses lecteurs; et encore ne l'a-t-il fait que dans un seul de ses tableaux. Cette modestie, cette retenue, sont sans doute fort louables dans un romancier; mais des femmes si vertueuses ne peuvent être des personnages passionnés, et ces amours, nécessairement un peu froids, qui ne paraissent jetés au milieu des évènements historiques que pour y faire diversion, ne provoquent pas les pleurs, quoiqu'ils fassent naître un intérêt doux, et qu'ils opposent un contraste agréable aux scènes d'horreur que la guerre, le fanatisme et le brigandage présentent un peu trop souvent au lecteur effrayé.

Une dernière cause enfin empêche ces romans de nous attendrir jusqu'aux larmes : presque tous les *amoureux* de sir Walter Scott sont, sous le rapport du caractère, inférieurs à tous les personnages qui les environnent. Ce Waverley, qui, officier au service d'Angleterre, se laisse entraîner dans le parti du Prétendant dont il blâme l'expédition, et vient solliciter sa grace après la défaite du parti; ce Rawenswood, qui jure de venger son père, comme Annibal a juré une haine éternelle aux Romains, et qui, après mille hésitations se réconcilie au point de vouloir devenir le gendre de celui qu'il devait poursuivre jusqu'à la mort; ce Morton qui combat contre le gouvernement qu'il préfère, et pour les

puritains dont il hait le fanatisme et les excès ; d'autres enfin dont les caractères n'offrent que des traits vagues et des teintes faibles, tels que les *Mordaunt*, les *Pévéril*, les *Nigel*, etc...empêchent le lecteur de prendre un intérêt trop vif aux malheurs causés par l'amour, et le forcent à porter son attention principale sur des caractères plus saillants et sur des évènements d'une plus haute importance.

Mais il n'existe aucune loi littéraire qui force le romancier à placer l'amour en première ligne, et à faire briller un *amoureux* aux dépens de tous les autres personnages : ce n'est point l'amour platonique de Don Quichotte pour la paysanne du Toboso qui place ce roman au rang des chefs-d'œuvre, et *Gil-Blas* nous donne d'excellentes leçons sans nous attendrir par des lamentations amoureuses. Ne recherchons donc pas dans les ouvrages de sir Walter Scott ce qu'il n'y a pas voulu mettre; et, pour exercer une critique juste, considérons ces romans tels qu'ils sont, et tels qu'il a voulu qu'ils fussent.

On a beaucoup parlé du plan et de la conduite de ses fables, parties sur lesquelles ses admirateurs même ont paru transiger. J'ai quelquefois aussi remarqué des incohérences, des situations brusquées, des rencontres dues à un hasard trop extraordinaire, des liaisons maladroites, et des interruptions qui n'étaient point un effet de l'art; mais, après tout, il faut bien que ces fables ne soient pas si mal conduites, puisque l'intérêt de curiosité s'y soutient et s'y accroît sans cesse, et nous avons fort mauvaise grace de vouloir prescrire des règles à un écrivain

qui nous a fait plus de plaisir avec sa méthode, tout irrégulière qu'elle nous le paraît, que nous n'en aurions espéré d'un plan tracé d'après nos conseils. Ce qu'il y a de certain, c'est que, quand on a lu deux chapitres de l'un de ces romans, il n'est plus possible d'échapper à sir Walter Scott; il faut le suivre jusqu'à la fin, et l'auteur qui exerce une pareille tyrannie sur ses lecteurs a nécessairement trouvé le meilleur moyen de nous subjuguer, quand même il n'aurait pas suivi la route la plus droite selon nos opinions.

J'aborde enfin la partie de ses ouvrages qui en constitue le véritable mérite, mérite indépendant du plus ou du moins d'intérêt qu'inspire la fable, et qui nous montre dans sir Walter Scott un profond moraliste autant qu'un ingénieux romancier. On devine sans doute que je veux parler des caractères. Si l'on excepte les personnages que je nomme les *amoureux*, et que sir Walter a cru sans doute avoir caractérisés suffisamment par cette seule passion, tous les autres personnages, depuis les chefs jusqu'aux derniers valets, ont une physionomie propre à chacun d'eux, une passion, une vertu ou un vice qui domine, avec un mélange de quelques qualités en sous ordre, dont la réunion forme un caractère distinctif, original et saillant. Il n'en est aucun qui ne soit remarquable par des traits qui n'appartiennent qu'à lui; quand une même passion, une même vertu, ou un même vice domine dans plusieurs personnages, le peintre a séparé ces ressemblances par des nuances si habilement contrastées

qu'il en fait des figures différentes, et quand on observe que chacun de ces romans fait agir quarante ou cinquante personnages principaux ou subalternes, et que les personnages d'un roman n'ont rien de commun avec les personnages des autres romans, on ne peut trop admirer l'imagination d'un auteur qui, avec un si petit nombre de passions primitives, a su composer tant de caractères distincts et de figures différentes. Ce qu'il y a de plus étonnant encore, c'est que cette variété n'existe pas seulement dans les acteurs importants de ses drames, mais elle est également remarquable dans les derniers rangs et jusque dans les valets. Ainsi, Ritchie Moniplies, Cuddy, André Fairservice, Caleb et tant d'autres qui ne sont que d'humbles serviteurs, diffèrent autant l'un de l'autre que le puritain Burley diffère des fanatiques Warden et Bridge-North, Rob-Roy de Mac-Ivor, Bothuel de Claverhouse et Leicester de Buckingham.

Mais ici, comme dans toutes les parties de l'art, l'écueil est près du port, et sir Walter n'a pas toujours su l'éviter. Semblable aux sculpteurs qui accusent trop fortement les muscles et tourmentent leurs figures pour prouver qu'ils connaissent parfaitement la myologie, notre auteur trace quelquefois ses caractères d'un burin si ferme qu'il tombe dans l'exagération. Quand il a conçu une heureuse idée, il semble craindre qu'elle n'échappe au lecteur, et il la reproduit sans cesse, en lui donnant à chaque répétition un nouveau degré de force qui finit par la dépouiller de toute vraisemblance. Sa lady Bellen-

den répète trop souvent, et dans des circonstances trop intempestives, que le roi Charles II lui a fait l'honneur de venir déjeuner chez elle; son M. Oldbuck finit par fatiguer par ses réflexions archéologiques; son factotum Caleb invente trop souvent et de trop grossiers mensonges pour dissimuler la pénurie de son maître; et quand l'auteur juge à propos de donner à quelque personnage un babil insupportable, il en emplit des pages entières, comme s'il oubliait qu'en pareil cas l'auditeur n'a pas toujours autant de patience que le discoureur a de loquacité. Mais ce défaut, qui n'a ordinairement que des inconvénients peu graves, devient intolérable quand il va jusqu'à provoquer le dégoût et même l'horreur, comme sir Walter l'a fait dans quelques circonstances heureusement assez rares pour ne pas laisser des traces trop pénibles dans l'esprit du lecteur. En voici deux exemples: Dans *la Prison d'Édimbourg*, une jeune fille est condamnée à être pendue pour crime d'infanticide, crime mal prouvé; mais la condamnation n'en a pas moins lieu. Cette jeune fille a une sœur qui est la vertu même, et qui doit épouser le maître d'école Butler. On juge de leur consternation dans ce moment fatal, et sir Walter Scott leur envoie pour consolateur un épouvantable bavard qui, dans un dialogue d'une longueur désespérante, leur parle sans cesse du supplice prochain de leur sœur, leur dit: « Il faudra qu'elle saute « le pas », et demande pour les écoliers un demi-jour de congé afin qu'ils aient le plaisir de voir l'exécution. Dans *Nigel*, une faute de ce genre est

encore bien plus révoltante : le héros de ce roman s'est emporté au point de tirer l'épée et de vouloir se battre en duel dans le palais du roi ; le châtiment de ce délit est la perte de la main droite. Au moment où Nigel a devant les yeux cette triste perspective, survient un sir Mungo Malagrowther qui se dit son ami, et lie avec lui un dialogue dont voici les principaux traits : « Votre seigneurie vou-« drait-elle me prier d'assister à son exécution ?.... « C'est une belle cérémonie, après tout, une très « belle cérémonie. » Il dit qu'il a déjà vu infliger ce châtiment à un jeune homme, et il en expose ainsi les agréables détails : « L'exécution eut lieu au car-« refour Saint-Paul ; probablement la vôtre se fera « à Charing....L'exécuteur était là avec son coupe-« ret et son maillet, tandis que son valet tenait un « fourneau rempli de charbons ardents, et des fers « pour marquer...Le condamné met la main sur le « billot, alors le bourreau, écoutez-moi bien, ajusta « le tranchant de son couperet sur le joint, le frappa « avec son maillet d'une telle force que la main sauta « aussi loin de celui à qui elle appartenait, que le « gantelet que l'agresseur jette dans le champ clos... « Le garçon fit siffler le fer chaud sur le moignon « sanglant ; milord, *cela grésilla comme une tran-« che de lard...* » Ici, le lecteur espère que l'auteur terminera cet étrange dialogue dont je n'ai pas rapporté la dixième partie, mais l'odieux Malagrowther le continue en regrettant que le délit *de son ami* ne soit pas un crime de haute trahison, parce qu'alors la cérémonie serait encore plus belle.

Dira-t-on, pour excuser le romancier, qu'il ne faut jamais négliger les traits de caractère, qu'il faut choisir ceux qui font le plus d'impression sur l'interlocuteur et qui aggravent sa situation; ajoutera-t-on que ce dialogue n'a rien d'invraisemblable, et qu'on rencontre dans la société des hommes très dignes d'être comparés à sir Mungo Malagrowther? Je répondrai que, s'il est des hommes capables de tenir de pareils discours, il n'est point d'hommes capables de les écouter : la situation n'en sera donc pas plus intéressante, puisqu'elle est invraisemblable, puisqu'elle est impossible; car un jeune homme qui peut s'emporter au point de mettre flamberge au vent dans le palais du roi, ne supportera certainement pas des détails tels que ceux du couperet, du maillet, et de la chair qui grésille comme une tranche de lard. Tout ce que l'on peut dire en faveur de sir Walter sur ce point de critique, c'est que ces exemples de mauvais goût sont assez rares dans ses romans, et que quand ils seraient plus fréquents ils seraient rachetés par le charme et l'intérêt qu'il a su y répandre. Je suis bien loin de le blâmer d'avoir multiplié les traits de caractère quand il les choisit et les place avec goût, ce qui lui arrive fort souvent; mais, dans ce cas même, il faut encore les distribuer avec sobriété, et, comme le disait Corinne à Pindare : On doit semer avec la main, et ne jamais renverser le sac.

Je m'étendrai peu sur le style descriptif et romantique de Walter Scott. Je ne parlerai de ces descriptions qui fourmillent dans ses romans, que

pour faire remarquer la manière dont elles sont intercalées dans le récit, manière qui appartient en propre à notre auteur, et qui n'est pas la plus heureuse de ses inventions.

Quelque rapide, quelque vive que soit l'action d'un roman, elle éprouve toujours de fréquentes interruptions qui ménagent des repos à l'attention du lecteur. Les prédécesseurs de Walter Scott ont toujours choisi ces interruptions ou ces repos pour y placer les descriptions nécessaires à l'intelligence du sujet, ou destinées à l'embellir. Cette méthode qui n'arrête jamais l'action, puisqu'alors elle n'existe pas, et qui ne cause jamais d'impatience au lecteur, a sans doute paru trop simple au génie inventif de sir Walter; car il semble avoir pris à tâche de placer une description de site ou de costume, une réflexion sur le caractère ou sur la situation du personnage, une narration rétrograde ou une discussion, partout où la curiosité du lecteur, portée au dernier période, n'a soif que du récit et ne veut connaître que le résultat d'une action commencée. Si, par exemple, l'un de nos héros doit avoir avec un autre personnage une entrevue du plus haut intérêt, s'il ouvre la porte de l'appartement et paraît devant ce personnage dont l'accueil doit avoir la plus grande influence sur le sort de l'un ou de l'autre, le cruel Walter Scott, sans égard pour notre désir, notre impatience et notre mauvaise humeur, laisse ses deux acteurs en présence, et au lieu de commencer le dialogue, il s'amuse à décrire la robe de chambre, le bonnet ou les lunettes de l'homme

qui reçoit la visite : il nous raconte ce qu'il faisait, ce qu'il pensait avant qu'on l'interrompît, et souvent même il choisit ce moment pour nous parler de ses aïeux, et dérouler tous les évènements de sa vie antérieure. Quelquefois aussi, et c'est là le pire, dans ces descriptions incidentes et importunes, il n'est point question des personnages, mais c'est l'auteur qui décrit pour le seul plaisir de faire du romantique. Un exemple sur mille fera mieux sentir ce défaut capital que je ne pourrais le faire par de long raisonnements.

Dans *Rob-Roy*, le jeune Francis Osbaldiston apprend que son père va perdre sa fortune et peut-être la vie, que le seul moyen de le sauver est de se rendre à Glascow dans le plus bref délai. Mais il a besoin d'un guide, et il ignore même la route qu'il doit suivre. Pour comble d'anxiété, il faut qu'il garde le plus profond secret, parce qu'il est observé par un ennemi intéressé à faire manquer ce voyage. Dans cette extrémité, il se rappelle un jardinier qui connaît cette route et qui peut l'accompagner. Malgré l'obscurité de la nuit, il court rapidement à la chaumière de l'homme qui peut lui rendre l'espérance. Le lecteur partage ses angoisses, voudrait abréger la distance, et même enfoncer la porte du jardinier, si elle tardait à s'ouvrir ; mais sir Walter n'est pas si pressé, car après avoir placé le pauvre Francis à cette porte, qui doit être pour lui celle du salut, il nous dit avec un calme désespérant : « C'était une chaumière entièrement « construite dans le style d'architecture du Nor-

« thumberland. Les fenêtres et les portes en étaient « décorées de lourdes architraves et de linteaux « massifs en pierre brute. Le toit était couvert de « joncs en place de chaume, de tuiles ou d'ardoises. « D'un côté un ruisseau roulait son eau limpide ; « un antique poirier ombrageait de ses branches « presque la totalité d'un petit parterre qu'on voyait « devant la maison. Par derrière était... » Eh ! bourreau, me suis-je écrié, je me moque bien de tes architraves, de ton eau limpide et de ton atnique poirier; dis-moi si le jardinier viendra, c'est tout ce que je veux savoir. On prétendra peut-être que ces contrariétés même redoublent l'intérêt, mais ce serait une erreur ; il serait plus juste de dire : Il faut que l'intérêt soit prodigieux dans les romans de Walter Scott, puisqu'il n'est ni éteint, ni amorti, ni affaibli par des descriptions si fréquentes et si mal placées.

Les dénouements de sir Walter Scott sont presque tous vicieux ; et, comme on en convient généralement, je n'ai plus à m'en occuper. Dans un *post-scriptum* adressé à une dame, l'auteur s'excuse de ce défaut, en disant que les dernières tasses de thé ne valent jamais les premières; mais la dame pouvait lui répondre : Les dernières tasses sont faibles et sans parfum, parce qu'on a remis de l'eau dans la théière sans y ajouter d'autre thé, et c'est ce que vous avez fait dans la plupart de vos romans.

HOFFMAN.

WARBURTON (Guillaume) est né le 24 décembre 1698, à Newark, ville d'Angleterre. Il fut nommé évêque de Glocester en 1760, et mourut dans cette ville, le 7 juin 1779. L'édition qu'il a donnée des *Œuvres de Schakspeare* est précieuse par les notes critiques et judicieuses dont il l'a augmentée. On lui doit aussi *la Légation divine de Moïse démontrée*, ouvrage qui lui fit une grande célébrité. « Il y a de très bonnes choses, dit Feller, « et d'autres qui ont paru hasardées ou peu clai- « rement expliquées. Voltaire prétendit y trouver « de quoi confirmer la plupart des erreurs qu'il « débitait sur l'Histoire sacrée, et prodigua les éloges « les plus flatteurs à l'évêque de Glocester; mais « ce prélat, dans une nouvelle édition, montra qu'il « avait été insensible à cet encens, et en se corri- « geant et s'expliquant soi-même en plusieurs en- « droits, fit voir que le détracteur des livres saints « l'avait infidèlement cité, et très souvent colomnié. « Il n'en fallut pas davantage pour échauffer la bile « du philosophe de Ferney, qui donna alors à War- « burton plus d'injures qu'il ne lui avait donné de « louanges. » On a encore de Warburton, *Dissertations sur l'union de la religion, de la morale et de la politique*, traduites en français par Étienne de Silhouette, 1742, 2 vol. in-12; et *Dissertation sur les tremblements de terre et les éruptions de feu*, traduite en français par l'abbé Mazéas, 1754, 2 vol. in-12.

WERNER (ZACHARIE), naquit à Kœnigsberg, en Prusse, le 18 novembre 1768. Sa vie semble être tout entière dans ses ouvrages: après s'être illustré par une tragédie dont Luther est le héros, et la réforme le sujet, il embrassa le culte catholique. Il fut long-temps à Vienne prédicateur de cette religion. Avant son abjuration, il s'était marié trois fois; mais trois fois aussi il avait fait divorce. Il est mort à Vienne, le 17 janvier 1823.

JUGEMENT.

Depuis que Schiller est mort, et que Goëthe ne compose plus pour le théâtre, le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne, c'est Werner: personne n'a su mieux que lui répandre sur les tragédies le charme et la dignité de la poésie lyrique; néanmoins ce qui le rend si admirable comme poète nuit à ses succès sur la scène. Ses pièces, d'une rare beauté, si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables, quand on les juge comme des drames qui peuvent être représentés. Ce n'est pas que Werner n'ait du talent pour le théâtre, et qu'il n'en connaisse même les effets beaucoup mieux que la plupart des écrivains allemands; mais on dirait qu'il veut propager un système mystique de religion et d'amour, à l'aide de l'art dramatique, et que ses tragédies sont le moyen dont il se sert, plutôt que le but qu'il se propose.

Luther, quoique composé toujours avec cette intention secrète, a eu le plus grand succès sur le

théâtre de Berlin. La réformation est un évènement d'une haute importance pour le monde, et particulièrement pour l'Allemagne qui en a été le berceau. L'audace et l'héroïsme réfléchi du caractère de Luther font une vive impression, sur-tout dans le pays où la pensée remplit à elle seule toute l'existence : nul sujet donc ne pouvait exciter davantage l'attention des Allemands.

Tout ce qui concerne l'effet des nouvelles opinions sur les esprits est extrêmement bien peint dans la pièce de Werner.

Ses opinions, sous le rapport de l'amour et de la religion, ne doivent pas être légèrement examinées. Ce qu'il sent est sûrement vrai pour lui ; mais comme, dans ce genre sur-tout, la manière de voir et les impressions de chaque individu sont différentes, il ne faut pas qu'un auteur fasse servir à propager ses opinions personnelles un art essentiellement universel et populaire.

Une autre production de Werner, bien belle et bien originale, c'est *Attila*. L'auteur prend l'histoire de *ce fléau de Dieu* au moment de son arrivée devant Rome. Le premier acte commence par les gémissements des femmes et des enfans qui s'échappent d'Aquilée en cendres; et cette exposition en mouvement, non-seulement excite l'intérêt dès les premiers vers de la pièce, mais donne une idée terrible de la puissance d'Attila. C'est un art nécessaire au théâtre, que de faire juger les principaux personnages, plutôt par l'effet qu'ils produisent sur les autres, que par un portrait, quelque

frappant qu'il puisse être. Un seul homme, multiplié par ceux qui lui obéissent, remplit d'épouvante l'Asie et l'Europe. Quelle image gigantesque de la volonté absolue ce spectacle n'offre-t-il pas!

A côté d'Attila est une princesse de Bourgogne, Hildegonde, qui doit l'épouser, et dont il se croit aimé. Cette princesse nourrit un profond sentiment de vengeance contre lui, parce qu'il a tué son père et son amant. Elle ne veut s'unir à lui que pour l'assassiner; et, par un raffinement singulier de haine, elle l'a soigné lorsqu'il était blessé, de peur qu'il ne mourût de l'honorable mort des guerriers. Cette femme est peinte comme la déesse de la guerre; ses cheveux blonds et sa tunique écarlate semblent réunir en elle l'image de la faiblesse et de la fureur. C'est un caractère mystérieux, qui a d'abord un grand empire sur l'imagination; mais quand ce mystère va toujours croissant, quand le poète laisse supposer qu'une puissance infernale s'est emparée d'elle, et que non-seulement, à la fin de la pièce, elle immole Attila pendant la nuit de ses noces, mais poignarde à côté de lui son fils, âgé de quatorze ans, il n'y a plus de trait de femme dans cette créature, et l'aversion qu'elle inspire l'emporte sur l'effroi qu'elle peut causer. Néanmoins, tout ce rôle d'Hildegonde est une invention originale; et, dans un poème épique, où l'on admettrait les personnages allégoriques, cette furie sous des traits doux, attachée aux pas d'un tyran, comme la flatterie perfide, produirait sans doute un grand effet.

Werner a composé sur les Templiers une pièce

en deux volumes, *les Fils de la Vallée*, d'un grand intérêt pour ceux qui sont initiés dans la doctrine des ordres secrets; car c'est plutôt l'esprit de ces ordres que la couleur historique qui s'y fait remarquer.

Une autre composition de Werner, très digne de remarque, c'est celle qui a pour sujet l'introduction du christianisme en Prusse et en Livonie. Ce roman dramatique est intitulé *la Croix sur la Baltique*. Il y règne un sentiment très vif de ce qui caractérise le Nord, la pêche de l'ambre, les montagnes hérissées de glace, l'âpreté du climat, l'action rapide de la belle saison, l'hostilité de la nature, la rudesse que cette lutte doit inspirer à l'homme; et l'on reconnaît dans ces tableaux un poète qui a puisé dans ses propres sensations ce qu'il exprime et ce qu'il décrit.

J'ai vu jouer, sur un théâtre de société, une pièce de la composition de Werner, intitulée *le Vingt-quatre février*, pièce sur laquelle les opinions doivent être très partagées. L'auteur suppose que, dans les solitudes de la Suisse, il y avait une famille de paysans qui s'était rendue coupable des plus grands crimes, et que la malédiction paternelle poursuivait de père en fils. La troisième génération maudite présente le spectacle d'un homme qui a été la cause de la mort de son père en l'outrageant; le fils de ce malheureux a dans son enfance tué sa propre sœur par un jeu cruel, mais sans savoir ce qu'il faisait. Après cet affreux évènement, il a disparu. Les travaux du père parricide ont toujours été frappés de malheur depuis ce temps; ses champs sont deve-

nus stériles, ses bestiaux ont péri; la pauvreté la plus horrible l'accable; ses créanciers le menacent de s'emparer de sa cabane, et de le jeter dans une prison; sa femme va se trouver seule, errante au milieu des neiges des Alpes. Tout-à-coup arrive le fils absent depuis vingt années. Des sentiments doux et religieux l'animent; il est plein de repentir, quoique son intention n'ait pas été coupable. Il revient chez son père; et ne pouvant en être reconnu, il veut d'abord lui cacher son nom, pour gagner son affection avant de se dire son fils; mais le père devient avide et jaloux, dans sa misère, de l'argent que porte avec lui cet hôte, qui lui paraît un étranger vagabond et suspect; et quand l'heure de minuit sonne, le vingt-quatre février, anniversaire de la malédiction paternelle dont la famille entière est frappée, il plonge un couteau dans le sein de son fils. Celui-ci révèle, en expirant, son secret à l'homme doublement coupable, assassin de son père et de son enfant, et le misérable va se livrer au tribunal qui doit le condamner.

Ces situations sont terribles; elles produisent, on ne saurait le nier, un grand effet: cependant on admire bien plus la couleur poétique de cette pièce, et la gradation des motifs tirés des passions, que le sujet sur lequel elle est fondée.

Transporter la destinée funeste de la famille des Atrides chez des hommes du peuple, c'est trop rapprocher des spectateurs le tableau des crimes. L'éclat du rang, et la distance des siècles, donnent à la scélératesse elle-même un genre de grandeur qui

s'accorde mieux avec l'idéal des arts; mais quand vous voyez le couteau au lieu du poignard; quand le site, les mœurs, les personnages peuvent se rencontrer sous vos yeux, vous avez peur comme dans une chambre noire; mais ce n'est pas là le noble effroi qu'une tragédie doit causer.

Cependant cette puissance de la malédiction paternelle, qui semble représenter la Providence sur la terre, remue l'âme fortement. La fatalité des anciens est un caprice du destin; mais la fatalité, dans le christianisme, est une vérité morale sous une forme effrayante. Quand l'homme ne cède pas aux remords, l'agitation même que ce remords lui fait éprouver le précipite dans de nouveaux crimes; la conscience repoussée se change en un fantôme qui trouble la raison.

La femme du paysan criminel est poursuivie par le souvenir d'une romance qui raconte un parricide; et seule pendant son sommeil, elle ne peut s'empêcher de la répéter à demi-voix, comme ces pensées confuses et involontaires dont le retour funeste semble un présage intime du sort.

La description des Alpes et de leur solitude est de la plus grande beauté; la demeure du coupable, la chaumière où se passe la scène, est loin de toute habitation; la cloche d'aucune église ne s'y fait entendre, et l'heure n'y est annoncée que par la pendule rustique, dernier meuble dont la pauvreté n'a pu se résoudre à se séparer : le son monotone de cette pendule, dans le fond de ces montagnes où le bruit de la vie n'arrive plus, produit un frémisse-

ment singulier. On se demande pourquoi du temps dans ce lieu; pourquoi la division des heures, quand nul intérêt ne les varie? Et quand celle du crime se fait entendre, on se rappelle cette belle idée d'un missionnaire qui supposait que dans l'enfer les damnés demandaient sans cesse : Quelle heure est-il? et qu'on leur répondait : L'éternité.

On a reproché à Werner de mettre dans ses tragédies des situations qui prêtent aux beautés lyriques, plutôt qu'au développement des passions théâtrales. On peut l'accuser d'un défaut contraire dans la pièce du *Vingt-quatre février*. Le sujet de cette pièce, et les mœurs qu'elle représente, sont trop rapprochés de la vérité, et d'une vérité atroce qui ne devrait point entrer dans le cercle des beaux-arts. Ils sont placés entre le ciel et la terre; et le beau talent de Werner quelquefois s'élève au-dessus, quelquefois descend plus bas que la région dans laquelle les fictions doivent rester.

Mme DE STAEL, *De l'Allemagne*.

WIELAND (CHRISTOPHE), poète allemand, né en 1733, à Biberach, se distingua de bonne heure dans la carrière des lettres. Il composa à quatorze ans un poème sur la *Destruction de Jérusalem*. Il fit paraître successivement un *Art d'aimer*, imité de celui d'Ovide, deux tragédies et deux poèmes en vers allemands hexamètres; l'un intitulé *Abraham*, et l'autre *Cyrus*. En 1762, la duchesse de Brunswich l'appela près d'elle à Weimar, où il se fixa. C'est

dans cette ville que Wieland a composé les autres ouvrages qu'il a laissés. La plupart ont été traduits en français ; les principaux sont : *Histoire d'Agahon*, *Peregrinus Protée*, des *Nouvelles comiques*, *Aristippe*, *Histoire d'un jeune Grec*, *le Miroir d'or*, etc. Le meilleur ouvrage de Wieland est son poème d'*Obéron*, qui a été traduit plusieurs fois dans notre langue. Le comte de Borch en a publié une traduction en vers français, Leipsick, 1798, in-8°. Deux autres en prose ont été données, l'une par M. Pernay, Paris, 1799, in-12 ; l'autre par M. d'Holbach fils, 1800, in-8°.

Wieland mourut à Weimar, le 21 janvier 1813. Ses *Œuvres* ont été recueillies à Leipsick, 1802, 36 vol. in-4°. En 1808, il a paru un *Supplément* en 6 vol. in-4°. Il en existe une édition en 42 volumes in-8°, avec figures.

JUGEMENT.

De tous les Allemands qui ont écrit dans le genre français, Wieland est le seul dont les ouvrages aient du génie, et quoiqu'il ait presque toujours imité les littératures étrangères, on ne peut méconnaître les grands services qu'il a rendus à sa propre littérature, en perfectionnant sa langue, et en lui donnant une versification plus facile et plus harmonieuse.

Il y avait en Allemagne une foule d'écrivains qui tâchaient de suivre les traces de la littérature française du siècle de Louis XIV ; Wieland est le premier qui ait introduit avec succès celle du dix-hui-

tième siècle. Dans ses écrits en prose, il a quelques rapports avec Voltaire, et dans ses poésies, avec l'Arioste. Mais ces rapports, qui sont volontaires, n'empêchent pas que sa nature au fond ne soit tout-à-fait allemande. Wieland est infiniment plus instruit que Voltaire; il a étudié les anciens d'une façon plus érudite qu'aucun poète ne l'a fait en France. Leurs défauts, comme les qualité de Wieland, ne lui permettent pas de donner à ses écrits la grace et la légèreté française.

Dans ses romans philosophiques, *Agathon*, *Peregrinus Protée*, il arrive tout de suite à l'analyse, à la discussion, à la métaphysique; il se fit un devoir d'y mêler ce qu'on appelle communément *des fleurs;* mais l'on sent que son penchant naturel serait d'approfondir tous les sujets qu'il essaie de parcourir. Le sérieux et la gaieté sont l'un et l'autre trop prononcés dans les romans de Wieland pour être réunis; car, en toute chose, les contrastes sont piquants, mais les extrêmes opposés fatiguent.

Il faut, pour imiter Voltaire, une insouciance moqueuse et philosophique qui rende indifférent à tout, excepté à la manière piquante d'exprimer cette insouciance. Jamais un Allemand ne peut arriver à cette brillante liberté de plaisanterie; la vérité l'attache trop, il veut savoir et expliquer ce que les choses sont, et lors même qu'il adopte des opinions condamnables, un repentir secret ralentit sa marche malgré lui. La philosophie épicurienne ne convient pas à l'esprit des Allemands; ils donnent à cette philosophie un caractère dogmatique, tandis

qu'elle n'est séduisante que lorsqu'elle se présente sous des formes légères : dès qu'on lui prête des principes, elle déplaît à tous également.

Les ouvrages de Wieland en vers ont beaucoup plus de grace et d'originalité que ses écrits en prose; l'*Obéron* et les autres poèmes dont je parlerai à part sont pleins de charme et d'imagination. On a cependant reproché à Wieland d'avoir traité l'amour avec trop peu de sévérité, et il doit être ainsi jugé chez ces Germains qui respectent encore un peu les femmes à la manière de leurs ancêtres; mais quels qu'aient été les écarts d'imagination que Wieland se soit permis, on ne peut s'empêcher de reconnaître en lui une sensibilité véritable; il a souvent eu bonne ou mauvaise intention de plaisanter sur l'amour, mais une nature sérieuse l'empêche de s'y livrer hardiment; il ressemble à ce prophète qui bénit au lieu de maudire; il finit par s'attendrir, en commençant par l'ironie.

L'entretien de Wieland a beaucoup de charme, précisément parce que ses qualités naturelles sont en opposition avec sa philosophie. Ce désaccord peut lui nuire comme écrivain, mais rend sa société très piquante : il est animé, enthousiaste, et comme tous les hommes de génie, jeune encore dans sa vieillesse; et cependant il veut être sceptique, et s'impatiente quand on se sert de sa belle imagination, même pour le porter à la croyance. Naturellement bienveillant, il est néanmoins susceptible d'humeur; quelquefois parce qu'il n'est pas content de lui, quelquefois parce qu'il n'est pas content des

autres : il n'est pas content de lui, parce qu'il voudrait arriver à un degré de perfection dans la manière d'exprimer ses pensées, à laquelle les choses et les mots ne se prêtent pas; il ne veut pas s'en tenir à ces à peu près qui conviennent mieux à l'art de causer que la perfection même : il est quelquefois mécontent des autres, parce que sa doctrine un peu relâchée et ses sentiments exaltés ne sont pas faciles à concilier ensemble. Il y a en lui un poète allemand et un philosophe français, qui se fâchent alternativement l'un pour l'autre; mais ses colères cependant sont très douces à supporter; et sa conversation, remplie d'idées et de connaissances, servirait de fond à l'entretien de beaucoup d'hommes d'esprit en divers genres.

Les nouveaux écrivains, qui ont exclu de la littérature allemande toute influence étrangère, ont été souvent injustes envers Wieland : c'est lui dont les ouvrages, même dans la traduction, ont excité l'intérêt de toute l'Europe; c'est lui qui a fait servir la science de l'antiquité au charme de la littérature; c'est lui qui a donné, dans les vers, à sa langue féconde, mais rude, une flexibilité musicale et gracieuse; il est vrai cependant qu'il n'était pas avantageux à son pays que ses écrits eussent des imitateurs : l'originalité nationale vaut mieux, et l'on devait, tout en reconnaissant Wieland pour un grand maître, souhaiter qu'il n'eût pas de disciples.

Wieland a imité Voltaire dans ses romans; souvent Lucien, qui, sous le rapport philosophique,

est le Voltaire de l'antiquité; quelquefois l'Arioste, et malheureusement aussi Crébillon. Il a mis en vers plusieurs contes de chevalerie, *Gandalin, Gérion le Courtois*, *Obéron*, etc., dans lesquels il y a plus de sensibilité que dans l'Arioste, mais toujours moins de grace et de gaieté. L'allemand ne se meut pas, sur tous les sujets, avec la légèreté de l'italien; et les plaisanteries qui conviennent à cette langue un peu surchargée de consonnes, ce sont plutôt celles qui tiennent à l'art de caractériser fortement qu'à celui d'indiquer à demi. *Idris* et *le nouvel Amadis*, sont des contes de fées dans lesquels la vertu des femmes est à chaque page l'objet de ces éternelles plaisanteries qui ont cessé d'être immorales à force d'être ennuyeuses. Les contes de chevalerie de Wieland me semblent beaucoup meilleurs que ses poèmes imités du grec, *Musarion*, *Endymion*, *Ganimède*, *le Jugement de Pâris*, etc. Les histoires chevaleresques sont nationales en Allemagne. Le génie naturel du langage et des poètes se prête à peindre les exploits et les amours de ces chevaliers et de ces belles, dont les sentiments étaient tout à la fois si forts et si naïfs, si bienveillants et si décidés; mais en voulant mettre des graces modernes dans les sujets grecs, Wieland les a rendus nécessairement maniérés. Ceux qui prétendent modifier le goût antique par le goût moderne, ou le goût moderne par le goût antique, sont presque toujours affectés. Pour être à l'abri de ce danger, il faut prendre chaque chose pleinement dans sa nature.

L'*Obéron* passe en Allemagne presque pour un poème épique. Il est fondé sur une histoire de chevalerie française, *Huon de Bourdeaux*, dont M. de Tressan a donné l'extrait; et le génie Obéron et la fée Titania, tels que Shakspeare les a peints dans sa pièce intitulée *Rêve d'une nuit d'été*, servent de mythologie à ce poème. Le sujet est donné par nos anciens romanciers; mais on ne saurait trop louer la poésie dont Wieland l'a enrichi. La plaisanterie tirée du merveilleux y est maniée avec beaucoup de grace et d'originalité. Huon est envoyé en Palestine, par suite de diverses aventures, pour demander en mariage la fille du sultan, et quand le son du cor singulier qu'il possède met en danse tous les personnages les plus graves qui s'opposent au mariage, on ne se lasse point de cet effet comique, habilement répété; et mieux le poète a su peindre le sérieux pédantesque des imans et des visirs de la cour du sultan, plus leur danse involontaire amuse les lecteurs. Quand Obéron emporte sur un char ailé les deux amants dans les airs, l'effroi de ce prodige est dissipé par la sécurité que l'amour leur inspire. « En vain la terre, dit le poète, disparaît « à leurs yeux; en vain la nuit couvre l'atmosphère « de ses ailes obscures; une lumière céleste rayonne « dans leurs regards pleins de tendresse : leur âme « se réfléchit l'une dans l'autre; la nuit n'est pas « la nuit pour eux; l'Élysée les entoure; le soleil « éclaire le fond de leur cœur; et l'amour, à chaque « instant, leur fait voir des objets toujours déli- « cieux et toujours nouveaux. »

La sensibilité ne s'allie guère en général avec le merveilleux ; il y a quelque chose de si sérieux dans les affections de l'âme, qu'on n'aime pas à les voir compromises au milieu des jeux de l'imagination ; mais Wieland a l'art de réunir ces fictions fantastiques avec des sentiments vrais, d'une manière qui n'appartient qu'à lui.

Le baptême de la fille du sultan, qui se fait chrétienne pour épouser Huon, est encore un morceau de la plus grande beauté : changer de religion par amour est un peu profane ; mais le christianisme est tellement la religion du cœur, qu'il suffit d'aimer avec dévouement et pureté, pour être déjà converti. Obéron a fait promettre aux deux jeunes gens de ne pas se donner l'un à l'autre avant leur arrivée à Rome : ils sont ensemble dans le même vaisseau, et séparés du monde, l'amour les fait manquer à leur vœu. Alors la tempête se déchaîne, les vents sifflent, les vagues grondent et les voiles sont déchirées ; la foudre brise les mâts ; les passagers se lamentent, les matelots crient au secours. Enfin le vaisseau s'entr'ouvre, les flots menacent de tout engloutir, et la présence de la mort peut à peine arracher les deux époux au sentiment du bonheur de cette vie. Ils sont précipités dans la mer : un pouvoir invisible les sauve, et les fait aborder dans une île inhabitée, où ils trouvent un solitaire que ses malheurs et sa religion ont conduit dans cette retraite.

Amanda, l'épouse de Huon, après de longues traverses, met au monde un fils, et rien n'est ra-

vissant comme le tableau de la maternité dans le désert : ce nouvel être qui vient animer la solitude, ces regards incertains de l'enfance, que la tendresse passionnée de la mère cherche à fixer sur elle, tout est plein de sentiment et de vérité. Les épreuves auxquelles Obéron et Titania veulent soumettre les deux époux continuent ; mais à la fin leur constance est récompensée. Quoiqu'il y ait des longueurs dans ce poème, il est impossible de ne pas le considérer comme un ouvrage charmant, et s'il était bien traduit en vers français, il serait jugé tel.

Mme STAEL, *De l'Allemagne.*

WINCKELMANN (JEAN)[1], né en 1718, à Stendal dans la vieille Marche de Brandebourg, occupa pendant sept ans la chaire de professeur de belles-lettres au collège de Sechausen, à peu de distance de Salswedel. Ayant obtenu la place de bibliothécaire du comte de Bunau qui résidait à Nothenitz en Saxe, il habita cette ville quelques années ; puis, en 1754, il alla à Dresde où il embrassa la religion catholique. Il se rendit ensuite à Rome, où il fut nommé président des antiquités de cette ville, et membre de l'académie de peinture de Saint-Luc. Le 8 juin 1768, il revenait de Vienne où l'empereur et l'impératrice-reine l'avaient accueilli de la manière la plus flatteuse, lorsqu'à Trieste il fut assassiné par un scélérat nommé Arcangeli, qui se disait connaisseur, et auquel il avait eu l'imprudence de montrer des médailles d'or et d'argent qu'il pos-

sédait. On vint de suite à son secours; et il eut encore assez de force pour recevoir les secours spirituels, et dicter un testament qui instituait le cardinal Alexandre Albani son légataire universel. Lorsqu'il reçut le coup mortel, il était occupé à revoir son *Histoire de l'art chez les anciens*. L'édition donnée à Vienne en 1776, est conforme au manuscrit laissé par l'auteur. Ce manuscrit existe encore; il est taché de son sang. Cet ouvrage a été traduit en italien et en anglais. Nous en avons deux traductions françaises; la première, 1766, 2 vol. in-8°, est bien moins complète que la seconde, 1782, 2 vol. in-4°. Celle-ci a été faite sur l'édition de Vienne dont nous avons parlé. On doit encore à Winckelmann : *Éclaircissements des points difficiles de la mythologie*, en italien, in-fol., avec un grand nombre de figures : *Allégories pour les artistes*, Dresde, 1766, in-4°, ouvrage purement didactique : *Remarques sur l'architecture des anciens*. On a publié ses *Lettres familières*, Paris, 1782, 2 vol. in-8°. Elles sont précédées de son *Éloge* par M. Heyne.

JUGEMENT.

L'homme qui fit une véritable révolution en Allemagne dans la manière de considérer les arts, et par les arts la littérature, c'est Winckelmann : la beauté de son style est telle qu'il doit être mis au premier rang des écrivains allemands. Quelle éloquence contemplative dans ce qu'il écrit sur l'Apollon du Belvédère, sur le Laocoon ! son style est calme

et majestueux comme l'objet qu'il considère. Il donne à l'art d'écrire l'imposante dignité des monuments, et sa description produit la même sensation que la statue.

Des prêtres, avant Winckelmann, avaient étudié les tragédies des Grecs, pour les adapter à nos théâtres. On connaissait des érudits qu'on pouvait consulter comme des livres; mais personne ne s'était fait, pour ainsi dire, un païen pour pénétrer l'antiquité. Winckelmann a les défauts et les avantages d'un Grec amateur des arts; et l'on sent dans ses écrits le culte de la beauté, tel qu'il existait chez un peuple où si souvent elle obtint les honneurs de l'apothéose.

L'imagination et l'érudition prêtaient également à Winckelmann leurs différentes lumières; on était persuadé jusqu'à lui qu'elles s'excluaient mutuellement. Il a fait voir que, pour deviner les anciens, l'une était aussi nécessaire que l'autre. On ne peut donner de la vie aux objets de l'art que par la connaissance intime du pays et de l'époque dans laquelle ils ont existé. Les traits vagues ne captivent point l'intérêt. Pour animer les récits et les fictions dont les siècles passés sont le théâtre, il faut que l'érudition même seconde l'imagination, et la rende, s'il est possible, témoin de ce qu'elle doit peindre, et contemporaine de ce qu'elle raconte.

Winckelmann sut appliquer à l'examen des monuments des arts l'esprit de jugement qui sert à la connaissance des hommes; il étudie la physionomie d'une statue comme celle d'un être vivant. Il saisit

avec une grande justesse les moindres observations, dont il sait tirer des conclusions frappantes. Telle physionomie, tel attribut, tel vêtement peut tout-à-coup jeter un jour inattendu sur de longues recherches. Winckelmann a banni des beaux-arts, en Europe, le mélange du goût antique et du goût moderne. En Allemagne, son influence s'est encore plus montrée dans la littérature. Il a développé les vrais principes admis maintenant dans les arts sur l'idéal, sur cette nature perfectionnée, dont le type est dans notre imagination, et non au dehors de nous. L'application de ces principes à la littérature est singulièrement féconde. La poétique de tous les arts est rassemblée sous un point de vue dans les écrits de Winckelmann, et tous y ont gagné. On a mieux compris la poésie par la sculpture, la sculpture par la poésie, et l'on a été conduit par les arts des Grecs à leur philosophie.

Mme DE STAEL, *De l'Allemagne.*

MORCEAU CHOISI.

L'Apollon du Belvédère.

De toutes les statues antiques qui ont échappé à la fureur des barbares et à la puissance du temps, celle d'Apollon est sans contredit la plus sublime. L'artiste a composé cet ouvrage sur l'idéal, et n'a employé de matière que ce qu'il lui en fallait pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a donnée d'Apollon surpasse les descriptions qu'en ont faites après lui les autres poètes, autant cette figure l'emporte sur toutes les figures

de ce même dieu. Sa taille est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude respire la majesté. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt son beau corps d'une aimable jeunesse, et brille avec douceur sur la fine structure de ses membres.

Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, tâchez de pénétrer dans l'empire des beautés incorporelles, et devenez, s'il se peut, créateur d'une nature céleste; car il n'y a rien ici qui soit mortel, rien qui soit sujet au besoin de l'humanité. Ce corps n'est ni échauffé par des veines, ni agité par des nerfs; un esprit céleste circule, comme une douce vapeur, dans tous les contours de cette figure admirable. Ce dieu a poursuivi Python, contre lequel il a tendu pour la première fois son arc redoutable; dans sa course rapide il l'a atteint, et lui a porté le coup mortel. De la hauteur de sa joie, son auguste regard pénètre comme dans l'infini, et s'étend bien au-delà de la victoire. Le dédain siège sur ses lèvres, l'indignation qu'il respire gonfle ses narines, et monte jusqu'à ses sourcils; mais une paix éternelle, inaltérable, est empreinte sur son front, et son œil est plein de douceur, comme s'il était au milieu des Muses empressées à le caresser *.

* Voici le même sujet traité par Delille :

O prodige ! long-temps dans sa masse grossière,
Un vil bloc enferma le dieu de la lumière.
L'art commande, et d'un marbre Apollon est sorti;
Son œil a vu le monstre, et le trait est parti;
Son arc frémit encore entre ses mains divines;

Parmi toutes les figures qui nous restent de Jupiter, vous ne verrez dans aucune le père des dieux approcher de la grandeur avec laquelle il se manifesta jadis à l'intelligence d'Homère, comme dans les traits que vous offre ici son fils; les beautés individuelles de tous les deux sont réunies dans cette figure comme dans celle de Pandore. Ce front est le front de Jupiter renfermant la déesse de la Sagesse; ses sourcils, par leur mouvement, annoncent sa volonté; ce sont les grands yeux de la reine des déesses. Semblable aux tendres rejetons de pampre, sa belle chevelure flotte autour de sa tête, comme si elle était légèrement agitée par l'haleine de Zéphyre. Elle semble parfumée de l'essence des dieux, et attachée négligemment au haut de sa tête par la main des graces. A l'aspect de ce chef-d'œuvre, j'oublie tout l'uni-

Un courroux dédaigneux a gonflé ses narines;
Avec ses yeux perçants, devant qui l'avenir,
Le passé, le présent, viennent se réunir,
Du haut de sa victoire il regarde sa proie,
Et rayonne d'orgueil, de jeunesse et de joie.
Chez lui rien n'est mortel : avec la majesté
Son air aérien joint la légèreté;
A peine sur la terre il imprime sa trace;
Ses cheveux sur son front sont noués avec grace.
D'un tout harmonieux j'admire les accords;
L'œil avec volupté glisse sur ce beau corps.
A son premier aspect, je m'arrête, je rêve;
Sans m'en apercevoir ma tête se relève,
Mon maintien s'ennoblit. Sans temple, sans autels,
Son air commande encor l'hommage des mortels,
Et, modèle des arts et leur première idole,
Seul il semble survivre au Dieu du Capitole.

L'Imagination, ch. V.

vers ; je prends moi-même une attitude noble pour le contempler avec dignité.

De l'admiration je passe à l'extase ; je sens ma poitrine qui se dilate et s'élève, comme l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophéties ; je suis transporté à Délos et dans les bois sacrés de Lycie, lieu qu'Apollon honorait de sa présence ; car la figure que j'ai sous les yeux paraît recevoir le mouvement comme le reçut jadis la beauté qu'enfanta le ciseau de Pygmalion. Mais comment pouvoir te décrire, ô inimitable chef-d'œuvre ! Il faudrait pour cela que l'art même daignât m'inspirer et conduire ma plume. Les traits que je viens de crayonner, je les dépose à tes pieds ; ainsi ceux qui ne peuvent atteindre jusqu'à la tête de la divinité qu'ils adorent, mettent à ses pieds les guirlandes dont ils auraient voulu la couronner.

Histoire de l'Art chez les anciens.

XÉNOPHON, fils de Gryllus, naquit à Athènes, la 3e année de la LXXXIIe olympiade (an du m. 3554. — Av. J. C. 450). Il était plus jeune que Thucydide d'un peu plus de vingt ans. Il fut grand philosophe, grand historien, grand général.

Il s'engagea dans les troupes du jeune Cyrus qui marchait contre son frère Artaxerxe-Mnémon, roi de Perse, pour le détrôner : c'est ce qui fut cause de son exil, parce que les Athéniens étaient alors amis d'Artaxerxe. La retraite des dix mille, sous la con-

duite de Xénophon, est connue de tout le monde et a rendu son nom célèbre à jamais.

Depuis son retour, il fut toujours employé dans les troupes lacédémoniennes, d'abord dans la Thrace, depuis dans l'Asie, jusqu'au rappel d'Agésilas qu'il accompagna jusqu'en Béotie. Alors il se retira à Scyllonte, où les Lacédémoniens lui avaient donné en propre, une ville située assez près de la ville d'Élide.

Sa retraite ne fut pas oisive : il profita du repos qu'elle lui laissait pour composer ses histoires. Il commença par *la Cyropédie* * qui est l'histoire du grand Cyrus, renfermée en huit livres : elle fut suivie de celle du jeune Cyrus qui est la fameuse expédition des dix mille, en sept livres; puis il écrivit l'histoire grecque en sept livres aussi, qu'il commença où Thucydide avait fini la sienne : elle contient l'espace à peu près de quarante-huit ans, depuis le retour d'Alcibiade dans l'Attique, jusqu'à la bataille de Mantinée. Il a fait aussi plusieurs traités particuliers sur des sujets historiques.

Son style, sous un air de simplicité et de douceur naturelle, cache des graces inimitables, que les personnes d'un goût peu délicat sentent et admirent moins, mais qui n'ont pas échappé à Cicéron, et

* M. Dacier a donné une traduction française de *la Cyropédie*, 2 vol. in-12, Paris, 1777. L'*Histoire de l'expédition de Cyrus-le-Jeune* a été traduite par M. Larcher, 2 vol. in-12, Paris, 1778; et l'*Histoire grecque*, en VII livres, l'a été par d'Ablancourt. M. Gail a donné une traduction des *OEuvres complètes* de ce guerrier philosophe. Elle est accompagnée du texte grec et de la version latine de Leunclavius, et précédée d'une vie et d'un extrait historique et raisonné des ouvrages de Xénophon, par M. Fortia.

qui lui ont fait dire : « Que les Muses paraissent avoir parlé par la bouche de Xénophon* ».

Quintilien, dans l'éloge qu'il nous en a laissé, ne fait presque qu'étendre cette pensée. « Quelles louanges ne mérite point cette douceur charmante de Xénophon, si simple, si éloignée de toute affectation, mais que nulle affectation ne saura jamais atteindre ? Vous diriez que les Graces elles-mêmes ont composé son langage, et on pourrait lui appliquer justement ce que l'ancienne comédie disait de Périclès, que la déesse de la persuasion résidait sur ses lèvres ** ».

Xénophon mourut à Corinthe, agé de plus de quatre-vingt-dix ans, la première année de la cent cinquième olympiade.

ROLLIN, *Histoire ancienne.*

JUGEMENTS.

I.

Xénophon avait été, comme Platon, le disciple et l'ami de Socrate; mais l'un se contenta d'éclairer les hommes, et l'autre voulut encore les servir. Il fut à la fois écrivain et homme d'état. On sait qu'il commanda les Grecs, dans la retraite des dix mille, mais on ne sait pas également que, pour récompense, il fut exilé de son pays. Son caractère avait

* Xenophontis voce Musas quasi locutas ferunt.

CIC. *Orat.* n. 61.

** Quid ego commemorem Xenophontis jucunditatem illam inaffectatam, sed nulla possit affectatio consequi? ut ipse finxisse sermonem Gratiæ videantur : et quod de Pericle veteris comœdiæ testimonium est, in hunc transferri justissimè possit, in labris ejus sedisse quamdam persuadendi deam.

QUINTIL. X, 1.

cette espèce de physionomie antique, que nous ne connaissons plus. C'est lui à qui on vint annoncer, au milieu d'un sacrifice, que son fils venait de mourir : il avait une couronne de fleurs sur la tête, et il l'ôta. On lui dit qu'il était mort dans une bataille, en combattant avec courage; il remit la couronne sur sa tête, et continua d'offrir de l'encens aux dieux. Tour à tour guerrier et philosophe, il écrivit, dans son exil, plusieurs ouvrages de politique, de morale et d'histoire. Celui qui avait dans l'âme toute la rigueur d'un Spartiate, eut dans l'esprit toutes les graces d'un Athénien.

Cette grace, cette expression douce et légère, qui embellit en paraissant se cacher, qui donne tant de mérite aux ouvrages, et qu'on définit si peu; ce charme, qui est nécessaire à l'écrivain, comme au statuaire et au peintre; qu'Homère et Anacréon eurent parmi les poètes grecs, Appelle et Praxitèle parmi les artistes; que Virgile eut chez les Romains, et Horace dans ses odes voluptueuses, et qu'on ne trouvera presque point ailleurs; que l'Arioste posséda peut-être plus que le Tasse; que Michel-Ange ne connut jamais, et qui versa toutes ses faveurs sur Raphaël et le Corrège; que, sous Louis XIV, La Fontaine, presque seul, eut dans ses vers (car Racine connut moins la grace que la beauté); dont aucun de nos écrivains en prose ne se douta, excepté Fénelon, et à laquelle nos usages, nos mœurs, notre langue, notre climat même se refusent peut-être, parce qu'ils ne peuvent nous donner, ni cette sensibilité tendre et pure qui la fait naître, ni cet instru-

ment facile et souple qui la peut rendre; enfin, cette grace, ce don si rare, et qu'on ne sent même qu'avec des organes si déliés et si fins, était le mérite dominant des écrits de Xénophon. Il n'est pas inutile d'observer que c'était alors dans la Grèce le caractère des arts. Depuis peu de temps, la grace avait introduit, dans les ouvrages des artistes, ces formes douces et arrondies, et cette expression de la nature, qui plaît dès qu'on peut la connaître. Il s'était ouvert une école où la grace adoucissait les beautés sévères que la correction sublime de Phidias avait données à ses dessins. Parrhasius avait commencé, ses successeurs l'avaient suivi; et le plus célèbre de tous, Praxitèle, répandait alors sur ses ouvrages, sur le Cupidon de Thespis, sur la Vénus de Gnide, cette grace inimitable, qui faisait le caractère de son génie. Les graces, dans le même temps, avaient, au rapport des anciens, embelli l'esprit, le caractère et l'âme de Socrate; il allait quelquefois les étudier chez Aspasie : il en inspirait le goût aux artistes, il les enseignait à ses disciples, et probablement Xénophon et Platon les reçurent de lui; mais Platon, né avec une imagination vaste, leur donna un caractère plus élevé, et associa, pour ainsi dire, à leur simplicité un air de grandeur; Xénophon leur laissa cette douceur et cette élégante pureté de la nature, qui enchante sans le savoir, qui fait que la grace glisse légèrement sur les objets et les éclaire comme d'un demi-jour, qui fait que peut-être on ne la sent pas, on ne la voit pas d'abord, mais qu'elle gagne peu à peu, s'empare de l'âme par

degrés, et y laisse à la fin le plus doux des sentiments; à peu près comme ces amitiés, qui n'ont d'abord rien de tumultueux, ni de vif, mais qui sans agitation et sans secousses, pénètrent l'âme, offrent plus l'image du bonheur que d'une passion, et dont le charme insensible augmente à mesure qu'on s'y habitue.

Telle était l'impression que firent autrefois sur les Grecs, les écrits de Xénophon. Il a fait comme Platon une apologie de Socrate; et de plus, quatre livres sur l'esprit, le caractère et les principes de son maître. C'est un véritable éloge sans en avoir la forme. Platon est plus éloquent sans doute; Xénophon, peut-être, persuade mieux. L'un élève davantage; il dessine sa figure avec plus de hardiesse. Dans l'autre, on croit voir Socrate lui-même, et le peintre disparaît. Enfin, si Socrate lui-même avait pu lire les ouvrages de ses deux disciples, il eût peut-être plus admiré l'un, mais il eût plus tendrement aimé l'autre.

Ce même Xénophon, Athénien et panégyriste de Socrate, a fait aussi le panégyrique d'un roi : ce roi était Agésilas. On sait qu'il était né dans cette ville, où la plus étonnante des institutions avoit créé une nature nouvelle; où l'on était citoyen avant que d'être homme; où le sexe le plus faible était grand; où la loi n'avait laissé de besoins que ceux de la nature, de passions que celles du bien public; où les femmes n'étaient épouses et mères que pour l'état; où il y avait des terres et point d'inégalité, des monnaies et point de richesses; où le peu-

ple était souverain, quoiqu'il y eût deux rois; où les rois, absolus dans les armées, étaient ailleurs soumis à une magistrature terrible; où un sénat de vieillards servait de contre-poids au peuple et de conseil au prince; où enfin tous les pouvoirs étaient balancés, et toutes les vertus extrêmes. Xénophon, passionné pour ce gouvernement et pour les vertus, avait suivi Agésilas en Asie, lorsque ce prince y alla combattre et vaincre. Il vainquit avec lui, et l'amitié la plus étroite unit ensemble le philosophe et le roi. Dans la suite, il célébra les vertus dont il avait été le témoin. Ce prince, par un sentiment ou bien vain ou bien grand, avait défendu qu'on lui élevât aucune statue; Xénophon lui éleva un monument plus durable.

Son éloge d'Agésilas est divisé en deux parties : la première n'est qu'une espèce de récit historique; l'orateur parcourt toutes les grandes actions de ce prince, ses guerres, ses victoires, et les principaux évènements de sa vie. La seconde est consacrée à célébrer les qualités de son âme; on y voit tour à tour la justice d'un homme d'état, le courage d'un héros, la fierté d'un républicain, la sensibilité d'un ami, et sur-tout la simplicité de ces hommes antiques qui faisaient de grandes choses sans faste, tandis que depuis on en a fait de petites, et quelquefois même de viles, avec orgueil. Il n'y a dans tout cet éloge nul mouvement d'orateur; c'est la marche simple d'un homme vertueux, qui parle de la vertu avec ce sentiment doux qu'elle inspire : en général, c'est là le mérite des anciens; nous mettons

plus d'appareil à tout, et dans nos actions comme dans nos écrits. Serait-ce parce que nous nous efforcerions d'autant plus de paraître grands, que nous aurions moins de grandeur réelle; ou parce que le luxe de nos mœurs se communiquant à nos esprits comme à nos âmes, nous ôterait ce goût précieux et pur de simplicité; ou parce que l'inégalité, plus marquée dans les monarchies, mettant plus de distinction entre les rangs, il doit nécessairement y avoir plus d'affectation, plus d'efforts, plus de désir de paraître différent de ce que l'on est, et par conséquent quelque chose de plus exagéré dans les manières, dans les mœurs et dans la tournure générale de l'esprit; ou enfin parce que chez un peuple indifférent et léger, qui peut-être voit tout avec rapidité, et ne s'arrête sur rien, il faut, pour ainsi dire, que tous les objets soient en relief pour qu'ils soient aperçus?

Si, parmi nos écrivains modernes, il y en a quelqu'un à qui Xénophon puisse être comparé, c'est Fénelon. On trouve dans tous les deux la même douceur de style, les mêmes graces, des vues de politique profondes, l'amour des lois et des hommes, un goût de vertu sans effort, et ce naturel touchant qui gagne la confiance du lecteur et le persuade sans le fatiguer. Il y a sûrement du rapport entre le *Télémaque* et *la Cyropédie* ou l'institution de Cyrus; enfin, si on voulait, on en trouverait peut-être entre les personnes même : il est vrai que l'archevêque de Cambrai ne commanda point les armées comme le philosophe athénien; mais l'un fut

le conseil et l'ami d'un roi de Sparte vertueux et austère; le duc de Bourgogne, l'ami et l'élève de l'autre, eut à peu près le même caractère. Tous deux essuyèrent des disgraces, et tous deux vécurent exilés et tranquilles, cultivant jusqu'au dernier moment les trois choses les plus douces de la vie, la vertu, l'amitié et les lettres.

THOMAS, *Essai sur les Éloges.*

II.

On lit Thucydide avec moins de plaisir que Xénophon, qui écrivit quelque temps après lui, et qu'on a surnommé l'*Abeille attique*, pour désigner la douceur de son style. Ce fut lui qui publia et continua l'histoire de Thucydide, à laquelle il ajouta sept livres. Il avait été disciple de Socrate, et commandait dans cette mémorable *retraite des dix mille*, l'une des merveilles de l'antiquité, et dont il était digne d'écrire l'histoire. Il fut comme César, l'historien de ses propres exploits : comme lui, il joignit le talent de les écrire à la gloire de les exécuter : comme lui, il mérite une entière croyance, parce qu'il avait des témoins pour juges. Ce dernier mérite n'est pas celui de *la Cyropédie*, dans laquelle, au jugement de Cicéron, il a moins consulté la vérité historique que le désir de tracer le modèle d'un prince accompli et d'un gouvernement parfait. Si les gens de l'art l'étudient comme général dans la *retraite des dix mille*, on l'admire comme philosophe et comme homme d'état dans ce livre charmant de *la Cyropédie*, qu'on peut comparer à notre *Télé-*

maque. On a dit de Xénophon que les Graces reposaient sur ses lèvres : on peut ajouter qu'elles y sont près de la sagesse.

Depuis lui jusqu'à Fénelon, nul homme n'a possédé au même degré le talent de rendre la vertu aimable. Les anciens ne parlent de lui qu'avec vénération, et l'on sait que Scipion et Lucullus faisaient leurs délices de ses ouvrages. Cet homme, qui eut dans ses écrits tout le charme de l'éloquence attique, avait dans l'âme la force d'un spartiate. Il sacrifiait aux dieux, la tête couronnée de fleurs : tout à coup on vient lui apprendre que son fils a été tué à la bataille de Mantinée. Il ôte ses couronnes et verse des larmes; mais lorsqu'on ajoute que ce fils, combattant jusqu'au dernier soupir, a blessé mortellement le général ennemi, il reprend ses couronnes. « Je savais, dit-il, que mon fils était mortel, et sa « gloire doit me consoler de sa mort. »

Nous avons de lui beaucoup d'autres ouvrages, entre autres, un *Éloge d'Agésilas*, roi de Lacédémone; un *Recueil des paroles mémorables de Socrate*, et l'*Apologie* de ce philosophe. Mais ses deux chefs-d'œuvre sont la *Retraite des dix mille* et *la Cyropédie.*

La Harpe, *Cours de Littérature.*

III.

Les sujets que traite Xénophon sont heureusement choisis; il les dispose avec art, et sa narration est toujours agréable, variée, et pleine de douceur et de grace. Sa diction est comparable à celle d'Héro-

dote : s'il lui est souvent inférieur, quelquefois il l'égale. Noble et élégant comme lui, il emploie toujours le mot propre, et s'exprime avec autant de clarté que d'agrément.

Mais veut-il s'élever, semblable au vent qui souffle de terre, il tombe presque aussitôt. On lui reproche encore d'avoir prêté des discours philosophiques à des hommes ignorans, à des barbares. Ce reproche regarde principalement *la Cyropédie*, dans laquelle Xénophon s'est plu à donner des leçons de philosophie aux dépens de la vérité et au mépris des convenances. L'histoire parle assez d'elle-même; pourquoi appeler la fiction à son secours? L'élève de Socrate se laisse encore trop apercevoir dans les *Helléniques*, mais rien n'y blesse les règles de l'histoire; et quoique Xénophon ait composé cet ouvrage dans une extrême vieillesse, on y retrouve toujours de ces beautés naturelles et sans fard, que les Graces sembleraient elles-mêmes avoir dictées. En faisant passer à la postérité la gloire des *dix mille*, il lui a transmis le principal titre de la sienne. Aussi habile capitaine que grand historien, il eut beaucoup de part à leur mémorable retraite; il l'a décrite avec autant de simplicité et de noblesse, que d'intérêt et d'exactitude. Sa relation est le plus précieux comme le plus ancien monument de la science militaire.

DE SAINTE-CROIX, *Examen critique des Historiens d'Alexandre.*

YOUNG (Édouard), né en 1684, à Upham, dans le comté de Hampshire, fut destiné par son père qui était recteur, à suivre la carrière du barreau. Mais l'étude aride du droit flattait peu l'imagination ardente du jeune Édouard : il y renonça pour se livrer à la théologie et à la morale qu'il eut bientôt approfondies. L'instinct de la poésie se manifesta de bonne heure en lui : ce n'est pourtant qu'en 1719 qu'il fit paraître sa tragédie de *Busiris*, et deux ans après, celle de *la Vengeance*. Ces deux pièces et le poème du *Jugement dernier* qu'il publia en 1723, annoncèrent un grand écrivain de plus à la nation anglaise.

Young qui avait pris les ordres, fut, en 1728, nommé chapelain du roi; et deux ans après il obtint la cure de Wettwin, dans le Hersfordshire, ce qui lui assura une existence honorable. En 1731, il quitta son agrégation, et épousa la fille du comte de Lichtfield, veuve du colonel Lée. S'il avait quelque droit de se plaindre de la fortune qui borna son avenir à la cure qu'il possédait, elle compensa cette injustice en lui donnant pour compagne une épouse douée de toutes les qualités qui rendent un homme heureux. Young, pendant dix ans, jouit de ce bonheur; sa vie était fort occupée, mais triste: son goût pour la retraite, son zèle pour la religion, son habitude de méditer sur les vérités spéculatives et pratiques qu'elle enseigne, laissèrent toujours dans son âme un fond de mélancolie, même dans les instants où tout semblait lui sourire. La douleur la plus profonde devait bientôt ouvrir toutes les plaies de

ce cœur si sensible : en moins de trois mois, la mort lui enleva sa femme et les deux enfants qu'elle avait eu de son premier mari. Il les aimait aussi tendrement que s'ils eussent été les siens, et il était bien payé de retour. Ce veillard, âgé presque de soixante ans, n'eut pas le courage de supporter trois pertes si cruelles : privé de tout ce qu'il avait de plus cher au monde, fatigué de son existence, il descendit, pour ainsi dire, vivant dans la tombe, et ne chercha de consolation que dans l'espoir de les rejoindre bientôt. Sa douleur réveilla son génie qui paraissait attendre cet affreux malheur pour s'élancer dans le sombre empire de la mort. Il employait ordinairement plusieurs heures du jour à se promener dans le cimetière de son église; souvent aussi il veillait la nuit entière et méditait sur les tombeaux. C'est ainsi qu'il composa ce beau poème des *Nuits*, l'ouvrage le plus original qui soit sorti de sa plume, et dans lequel il s'est peint sous le nom allégorique de *Lorenzo*. En lisant cet ouvrage, on sent que sa douleur était vraie, et que ces tableaux si sombres qu'il trace avec tant de vigueur, n'étaient que l'expression des sentiments de son âme. On peut s'étonner qu'un chagrin si actif et si profond n'ait pas abrégé ses jours. Sans cesser de le ressentir, l'amertume de ses regrets finit par s'adoucir : il vécut plus tranquille ; mais les mêmes pensées l'occupèrent jusqu'à la fin de ses jours. La mort qu'il avait tant invoquée le frappa le 12 avril 1765, dans sa maison presbytérale de Wettwin. Mais cet événement ne fut pas même re-

marqué, et l'on ne peut expliquer l'indifférence de ses concitoyens qui ne rendirent pas les honneurs funèbres même les plus vulgaires à un génie sublime qui les avait immortalisés.

Le poème des *Nuits*, malgré ses défauts, est regardé comme la peinture la mieux sentie des misères qui accablent la condition humaine : les grandes beautés de la poésie y brillent unies aux grandes vérités de la morale. « On ne saurait trop admirer, dit « Feller, le sombre, le terrible d'une partie de ses « tableaux, la hardiesse de son pinceau, la marche « rapide de ses idées, et sur-tout la force irrésistible « de raison avec laquelle il établit la grande et con- « solante vérité de l'immortalité de l'âme, et tire du « fond des tombeaux cette lumière vive et pure, « qui rend à l'homme consterné l'espérance et la « vie. Il faut convenir cependant que le faux bel- « esprit, le gigantesque, le trivial, gâtent quelque- « fois les beautés que ce génie sublime a répandues « dans ses *Nuits*. » Ce poème a été traduit en français par M. le Tourneur. Paris 1769 et 1788, 2 vol. in-8° et in-12. On vient d'en donner une nouvelle édition, Paris 1824, 2. vol. in-8°. « Cette traduction, dit Di- « derot dans une lettre à Grimm, pleine d'harmonie « et de la plus grande richesse d'expression, une « des plus difficiles à faire en toute langue, est « une des mieux faites dans la nôtre. »

Outre les ouvrages dont on a parlé, Young a encore publié *les Frères* (Démétrius et Persée), tragédie; le poème du *Triomphe de la religion* ou *l'Amour vaincu* : la malheureuse Jeanne Gray, dont

on connaît la fin tragique, en est l'héroïne; un *Traité sur la composition originale*, des *Poésies morales*, etc. Dublin, 1764. M. le Tourneur a donné la traduction de ces divers ouvrages.

Young était dénué de cette fermeté de principes qui fait les âmes fortes, et qui doit être le caractère distinctif d'un homme de lettres. On lui a reproché d'avoir été courtisan, et d'avoir prodigué ses flatteries aux grands pour obtenir leur protection. Dans sa vieillesse, il adressa à Voltaire l'épître la plus louangeuse; en la lisant, on ne se douterait guère qu'il frappa aussi ce même homme de l'épigramme la plus sanglante. Voltaire, pour dénigrer Milton, plaisantait souvent sur *le diable*, *la mort et le péché*, mis en action dans le *Paradis perdu:* Young lui répondit par deux vers anglais, dont le sens est: « Tu « es si spirituel, si maigre et si laid, qu'on trouve « réunis en toi, le diable, la mort et le péché. » Le philosophe de Ferney qui pourtant savait répondre à de pareilles attaques, ne répliqua pas.

PH. TAVIAND.

JUGEMENT.

Le docteur Young occupe parmi les poètes moraux et didactiques un rang trop distingué pour que nous ne fassions pas ici mention de ses ouvrages, qui portent tous l'empreinte d'un grand génie. Son *Amour de la renommée*, ou *la Passion universelle*, réunit cette concision rapide du style, et cette peinture frappante des caractères qui produisent un si bon effet dans les poèmes satiriques et didactiques. On a trouvé qu'il cherchait trop à faire briller son

esprit, ou à donner une tournure piquante à ses phrases ; cependant la vivacité de son imagination est telle, qu'il intéresse constamment son lecteur. Dans ses *Nuits*, son expression est éminemment énergique ; les trois premières renferment des passages très pathétiques, et dans toutes il a su placer à propos de belles images, des allusions heureuses, et de pieuses réflexions. Mais les sentiments y sont quelquefois outrés, et rendus avec trop d'emphase, et le style en est souvent trop pénible et trop obscur pour être toujours agréable.

BLAIR, *Cours de Rhétorique.*

MORCEAUX CHOISIS.

I. Réflexions dans un cimetière.

Heureux le mortel qui, las des tableaux riants, tableaux propres à nous entraîner hors de nous-mêmes, choisit par goût sa promenade favorite sous l'ombrage sombre et silencieux des cyprès consacrés à la mort, où ne pénétra jamais le jour trompeur de la vanité, pour lire sur les monuments, interroger une froide poussière, visiter les voûtes sépulcrales, et errer au milieu des tombeaux! Viens, Lorenzo, contemple avec moi la pierre funèbre de Narcissa; Narcissa fut ton amie; lisons ensemble cette inscription morale; peu de docteurs prêchent aussi bien, peu d'orateurs savent émouvoir aussi vivement l'âme sensible. Quel pathétique dans la date ! Un discours touchant peut attendrir ; mais nous n'y trouvons qu'une faible image de ce que nous éprouvons ici. Pourquoi nous promettre une longue carrière? Les séductions nous assiègent aus-

sitôt que nos craintes sommeillent; et nous prédire nos maux, c'est nous offrir le plus sûr appui.

Vois sortir de sa tombe, comme d'un humble sanctuaire, la Vérité, brillante déesse! Elle éclaire mon âme; elle met en fuite le vain cortège des illusions; elle dissipe les vapeurs que nos passions grossières étendent sur des liens vils, terrestres et impurs : elle enseigne le véritable prix des choses que l'homme ne connut jamais sans l'affliction; elle déchire le voile qui dérobait les charmes ravissants de la vertu, et révèle des pièges dans mille impostures. La vérité me dit de considérer les hommes comme des feuilles d'automne, et tout ce qui excite leur ambition comme une poussière balayée par les tempêtes. Guidé par son flambeau, j'agrandis mon horizon, je trouve de nouveaux organes, je vois des objets invisibles, je saisis des objets lointains, je m'entretiens avec l'avenir, je n'aperçois rien de plus étranger à l'homme que ses jouissances présentes, ni rien qui lui apartienne mieux que ses destinées au-delà du tombeau.

Aucune erreur ne soutient la présence de la vérité; la sagesse humaine pâlit et perd tous ses attraits : avec ses pompeuses promesses et ses profondes méditations, si elle prophétise le sort futur, c'est comme la Sibylle, sur des feuilles légères et fugitives que le moindre souffle des vents emporte dans les airs.

Quel est le tombeau qui nous instruit le mieux? Celui d'un ami : toutefois combien nous nous séparons aisément du tombeau de l'ami le plus cher;

bientôt aussi froids pour lui que le marbre funèbre! Pourquoi nos amis sont-ils arrachés de nos bras? C'est pour attacher dans le cœur humain, avec les doux nœuds de l'affection, la pensée de la mort, que la raison trop indifférente ou abusée y ramène si rarement ; mais ni la raison, ni l'affection, ni leurs efforts combinés ne peuvent rompre l'enchantement du monde. Vois le moment fatal toujours près de nous! Vois le moment fatal toujours méconnu! L'oublier est la grande affaire de la vie, et y songer le vrai but de la vie.

Nuit V.

II. L'Homme.

Qu'il est faible, qu'il est grand, qu'il est méprisable, qu'il est auguste, qu'il est mystérieux, qu'il est étrange le cœur de l'homme! Combien plus étonnant encore est celui qui le fit tel! qui réunit en nous des extrêmes si divers! une merveilleuse combinaison de natures différentes! un assemblage délicat d'éléments contraires! un brillant anneau dans la chaîne infinie de l'existence! une créature placée entre le néant et la divinité! un rayon d'en haut éclipsé et flétri! quoique flétri et dégradé, toujours divin! une confuse image de la suprême grandeur! un héritier de la gloire! un chétif enfant de la poussière! un atome immortel! un insecte incompréhensible! un ver! un dieu!... Je tremble en m'observant, et je me perds dans un abîme. Étrangère dans son domaine, la pensée erre çà et là, surprise, confondue et inconcevable à elle-même. Combien la raison chancelle! quel miracle est

l'homme aux yeux de l'homme! triomphant dans sa misère, que de joie, que d'alarmes! tour à tour dans le ravissement et dans l'effroi, que faut-il pour conserver ma vie? que faut-il pour l'anéantir? Le bras d'un ange ne peut m'arracher du tombeau, et des légions d'anges ne peuvent m'y retenir!

Nuit I.

PENSÉES CHOISIES.

Le temps de l'adversité est la saison de la vertu.

— Se peut-il qu'il y ait des hommes qui portent dans leur sein une âme immortelle avec l'aveugle indifférence de la montagne insensible qui recèle un trésor?

— Quand la félicité daigne descendre sur la terre et visiter les mortels, elle cherche : elle ne trouve que le sein d'un ami où elle puisse se reposer.

— A quoi bon chercher des amis dans la vieillesse? La triste amitié que celle qui se forme aux bords de la tombe qui va l'engloutir!

— N'attends pas l'orage pour t'alarmer. Le calme est plus menaçant que la tempête. Les faveurs du Ciel sont des épreuves et non des récompenses. Jouis du présent, mais en te défiant de l'avenir.

—Le premier pas vers le bonheur, c'est d'être convaincu que c'est une nécessité de beaucoup souffrir.

— Dès que le bonheur peut finir, il cesse d'être. Il fuirait des cieux, si la crainte de le perdre y pouvait entrer.

— Admire et juge le héros dans une bataille, le pilote dans la tempête, et l'homme vertueux dans les calamités.

— L'homme de bien est un roi en bas âge, qui attend un empire avec sa majorité.

— Un cœur qui ne souffre que de ses maux, mérite les peines qu'il endure.

— La prévoyance de l'homme ne peut jamais passer la conjecture : c'est l'évènement qui la nomme sagesse ou folie.

— Pourquoi désirer? c'est de toutes les occupations la plus cruelle.

— Saisis l'instant qui fuit : l'éternité repose sur l'aile d'une heure.

— La fortune semble avoir fait une société cruelle avec la mort : elle nourrit délicatement les victimes qu'elle lui destine. Quand elle les a engraissées de ses dons, elle les envoie, parées de fleurs, au sacrifice.

— Nous ne comptons les heures qu'après qu'elles sont perdues.

— L'homme ne peut trop se mépriser, l'homme ne peut trop s'estimer. Le secret est de ne pas se méprendre, et de placer à propos le mépris et l'estime.

— Il est dangereux de creuser l'homme au-delà de sa surface.

— Ne te livre point aux excès de la joie : en la modérant, tu la goûteras mieux.

— Le mortel heureux contracte une dette envers le malheureux.

— L'esprit est un talent précieux lorsqu'il sert d'organe à la raison ; mais s'il usurpe sa place, c'est une vraie maladie de l'âme.

— Tremblez quand le méchant vous oblige.

— Le livre du monde vous présente à chaque page un titre de vertu; mais vous n'y voyez que des titres, et le reste est en blanc.

— Où est-elle la mort? toujours future et passée; dès qu'elle se présente, elle n'est déjà plus.

— La mort est un bien : elle nous immortalise.

— Quiconque a pensé sérieusement à la mort ne se la donne jamais. Notre devoir, notre gloire est de fuir toujours devant elle, sans jamais la perdre de vue.

— L'amour du plaisir est inséparable de l'homme : la vertu la plus héroïque ne peut que régler ce penchant, et non pas le détruire.

— La religion est la chaîne d'or qui unit la terre et les cieux.

— Hélas! la sagesse humaine n'est guère que le triste fruit de nos douleurs.

— Mortel, tu ne sais pas ce que vaut un instant! cours le demander à l'homme étendu sur son lit de mort.

— Que l'air qu'on respire dans les tombeaux est salutaire à la vérité, et mortel pour l'orgueil!

— La fortune des riches, la gloire des héros, la majesté des rois, tout finit par *ci-gît*. Des peines à souffrir, des biens qu'il faut laisser, tel est l'inventaire exact de la vie, et la poussière en poussière est le terme de toutes les grandeurs de la terre.

YRIARTE (Thomas dom). Le nom d'Yriarte occupe successivement deux places fort honorables

dans les annales littéraires de l'Espagne. Dom Juan d'Yriarte, né à l'île Ténériffe en 1702, fut bibliothécaire du roi, membre de l'académie de la langue espagnole, et interprète de la première secrétairerie d'état. Il a laissé sur la bibliographie grecque, arabe et espagnole, des ouvrages estimables. Il mourut en 1771, sans avoir vu terminer l'impression d'une grammaire latine, à laquelle il avait travaillé pendant presque tout le cours de sa vie. Il confia le soin d'en surveiller la publication, à son neveu dom Thomas d'Yriarte, né aussi dans l'une de Canaries, en 1740, lequel se distingua d'abord par une grande aptitude pour l'étude des langues, fut employé comme interprète au cabinet des dépêches, et devint ensuite archiviste du conseil suprême de la guerre.

Dès l'année 1764, la représentation de ces farces mystiques, connues sous le nom *d'autos sacramentales* avait été prohibée par la sagesse du gouvernement. Mais le public ou plutôt la multitude qui en Espagne est peut-être plus tenace qu'en tout autre pays, les regrettait et ne s'en trouvait point dédommagée. Les Espagnols plus éclairés, mais aussi fermement attachés à leur littérature nationale, sentaient qu'il était facile encore de défendre Lopez de Vega et Calderon comme des hommes de génie; leur tâche devenait plus difficile quand ils essayaient de prouver que l'on avait tort de se lasser de la puérile irréguralité et du peu de naturel de la plupart de leurs drames; et lorsque Despréaux avait dit:

Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.

Il n'avait fait que traduire littéralement le jugement porté par le chanoine de dom Quichotte. «Que mayor « disparate que salir un niño en mantillos en a « la primera escena del primo acto, y en la se- « gunda salir ya hecho hombre barbado. »

Un goût perfectionné, le besoin si impérieux de la nouveauté, l'influence de la littérature française, inévitable pour ceux mêmes qui prétendaient s'y soustraire davantage, tout faisait donc sentir la nécessité de donner au théâtre une direction meilleure ou du moins différente. Une imitation pure et simple se présenta d'abord comme le moyen le plus prompt et le plus facile. T. Yriarte très jeune encore, et peut-être alors averti médiocrement du sentiment de ses forces, dans l'année 1769 et les trois suivantes, traduisit, du français, *l'Orphelin de la Chine*, *l'Écossaise*, *le Malade imaginaire*, *le Philosophe marié*, *le Dissipateur*, *le Méchant*, *la Pupille et le Marchand de Smyrne*.

Ainsi préparé par l'étude de bons modèles, et fortifié dans une lutte qui lui avait révélé les secrets de l'art dramatique, Yriarte présenta en 1778 une comédie en trois actes et en vers, sous le titre d'*El signorito mimado*, ou l'*Enfant gâté*. La permission longue, motivée et remplie d'éloges, que donna le censeur chargé de l'examen de cette pièce fut l'heureux et judicieux présage du succès éclatant qu'elle obtint dans ses nombreuses représentations. Peut-être devrait-on lui donner une place dans un de ces recueils intéressants que publie aujourd'hui de nouveau et en les perfectionnant, la librairie française. Dix an-

nées après, il donna *La senorita mal-criada*, ou *La demoiselle mal élevée*. M. Sempéré, dans son *Essai d'une Bibliothèque espagnole*, après en avoir cité quelques scènes ajoute : « Cette comédie prouve « qu'à cette époque le génie de dom Yriarte n'était « point épuisé. Elle doit engager de plus en plus les « Espagnols à renoncer aux monstrueuses composi- « tions de nos anciens poètes, et à s'appliquer à l'i- « mitation franche de la nature, à l'expression sincère « des caractères, qualités qui constituent la perfec- « tion de la poésie et sur-tout de la poésie dramatique.»

Ce même bibliographe ne parle point d'une autre comédie également en trois actes du même auteur, intitulée *El don de gentes ó la Havanera*. Nous ignorons si elle a subi l'épreuve si nécessaire de la représentation, et quels succès elle y a obtenus. Une jeune femme née à la Havane et jetée, à la suite d'un naufrage, en Espagne, est l'héroïne de ce drame. Quelques intermèdes, ou des scènes plus raccourcies encore composent, avec ce que nous venons de détailler, le recueil des compositions originales que notre auteur a destinées au théâtre.

En 1780, l'académie espagnole proposa un prix pour le meilleur poème à la louange de la vie champêtre. Yriarte concourut, et s'il n'obtint que l'accessit, il eut l'honneur de n'être vaincu que par Juan Melendez Valdez, que M. Bouterweck représente comme supérieur à Villegas, dont il ne pouvait dit-il surpasser la grace voluptueuse, mais qu'il a effacé par une délicatesse morale qui lui donne un charme particulier. Cette consolation toutefois ne

parut point suffisante à Thomas Yriarte : et l'on rencontre sans plaisir dans ses œuvres une analyse subtile, maligne, et sur-tout beaucoup trop longue de l'idylle de son rival couronné.

Dans cette même année, parut son poème sur la musique, imprimé avec cette élégance et cette perfection qui placent le nom d'Ibarra à côté de ceux des Didot et de Bodoni. Laissons parler à ce sujet l'auteur de l'*Essai* fort judicieux et trop court *sur la Littérature espagnole.* (Paris, Charles Barrois, 1810.) « T. Yriarte, après avoir fait preuve d'un excellent « goût dans son élégante et correcte traduction de « l'art poétique d'Horace, a composé sur la musique « un poème didactique régulier fort estimé en Es- « pagne et digne de l'être partout où l'on sait ap- « précier l'art qui en est le sujet. Il est divisé en « cinq chants. Dans le premier, l'auteur traite des « éléments de l'art ; dans le second, de l'expression ; « dans le troisième, de la dignité de la musique, « et de son noble emploi dans les temples. Le qua- « trième chant est consacré à définir et diriger les « applications qu'on en peut faire au théâtre. Le « cinquième enfin expose les ressources qu'elle offre « dans la solitude et dans la vie privée. Les gens de « l'art louent cet ouvrage sous le rapport de la doc- « trine musicale. En ne le considérant que sous celui « de la poésie, il mérite encore des éloges par la « judicieuse disposition du sujet, le bon choix des « épisodes, la clarté et la propriété du style. Des dé- « tails minutieux, une vérsification en général molle « et peu soutenue, quelque sécheresse inséparable

« des préceptes et des descriptions techniques ; tels « sont, pour tout dire, les défauts de ce poème, dé- « fauts rachetés d'ailleurs par des beautés du pre- « mier ordre ».

Ce poème a été traduit en français par J. B. Grainville, et accompagné de notes par Langlé, membre et bibliothécaire du conservatoire de musique.

De tous les ouvrages d'Yriarte celui qui lui a valu une réputation plus étendue, plus européenne, ce sont ses *Fabulas litterarias*, ou apologues spécialement destinés à signaler, à combattre et à réformer les défauts, les travers, et les préventions auxquels sont plus ou moins sujets, dans toutes les contrées, les hommes qui s'adonnent particulièrement à la culture des lettres. Elles parurent pour la première fois à Madrid en 1782. Le nombre de ces fables était de soixante-sept dans les trois premières éditions. La quatrième en ajouta deux en vers et une en prose. Dans la cinquième, une dernière addition a porté le nombre de ces nouvelles Fables à neuf. On les y présente comme soustraites à l'avidité infidèle de celui qui le premier avait mis la main sur les manuscrits que l'auteur avait laissés en mourant. Il est le premier écrivain espagnol qui ait publié une collection de fables toutes originales. Il s'était préparé à ce genre de composition par la traduction en vers de quatorze fables de Phèdre que l'on trouve dans la collection de ses œuvres.

« C'était une idée neuve, dit M. Bouterwek (dans « son *Histoire de la Littérature espagnole*), que celle « d'employer l'apologue à servir de cadre à des vé-

« rités littéraires, dont plusieurs, au reste, sont
» aussi des vérités morales. Ces fables, qui sont en
« vers, et sur tous les mètres qui pouvaient s'y
« ajuster, sont recommandables non-seulement par
« une diction pure et une versification élégante,
« mais encore par une certaine grace naïve qu'on
« serait tenté de croire imitée de La Fontaine, mais
« qui est due à une toute autre cause qu'à l'imita-
« tion d'un modèle étranger. Les plus naïves sont
« celles qu'il a écrites en redondilles, ou sur d'au-
« tres mètres anciens. »

Les *Fables littéraires*, dès l'année même de leur publication, furent annoncées avec éloge dans les *Éphémérides de Rome*, qui alors étaient rédigées par une plume ingénieuse et dégagée, peut-être plus qu'à aucune autre époque, de toute prévention et de tout esprit mal entendu de nationalité.

L'Universal Magazine de Londres leur rendit une éclatante justice, et les numéros d'avril et de mai 1783, de ce même journal, en contiennent un grand nombre rendues dans une prose qui, malgré sa fidélité, les fait médiocrement valoir.

M. Bertuch, Allemand, après avoir sondé le goût du public par la traduction de quelques-unes de ces fables insérées dans le *Mercure* de la Germanie, en 1784, et content de l'effet qu'elles avaient produit, compléta son travail, qui fut imprimé dans sa totalité à Leipsick en 1788.

Un des plus agréables fabulistes de la France, Florian, qui avait cultivé avec succès la littérature espagnole, fort négligée de son temps parmi ses

compatriotes, avoue, dans sa préface, qu'il doit un certain nombre de ses sujets les plus heureux à un Espagnol nommé Yriarte, poète dont il faisait grand cas. Nous en avons reconnu huit que nous indiquons ici aux lecteurs qui désireraient juger la manière dont il a usé de ces emprunts : 1° L'Ane et la Flûte; 2° l'Auteur et les Souris; 3° le Danseur de corde et le Balancier; 4° le Lierre et le Thym; 5° le Singe qui montre la lanterne magique; 6° la Vipère et la Sangsue; 7° la Taupe et les Lapins; 8° la Chenille.

En 1801, M. J. B. Lanos en donna une traduction en vers. Paris, Desenne.

M. P. F. M. Lhomandie en publia une également complète et en prose. Paris, 1804, Antoine Bailleul.

Nous devons observer qu'aucune de ces éditions ne contient plus de soixante-sept fables. Celles que nous allons citer plus bas sont extraites d'une traduction complète et inédite; la quatrième est du nombre des neuf nouvelles que présente l'édition originale de Madrid, 1805.

Pour que le tableau des ouvrages nombreux et variés de cet auteur ne demeure pas trop imparfait, nous devons faire mention de onze épîtres morales et satiriques adressées à différents amis; d'une, entre autres, à son frère D. Domingo, dans le temps qu'il voyageait pour visiter les cours étrangères. La huitième est adressée au célèbre Métastase, dont il avait reçu une lettre flatteuse à l'occasion de son poème sur la musique, lettre qui ranima la jalousie de ces Espagnols rigides et concentrés, pour les-

quels toute imitation d'une littérature étrangère, tout rapport avec des êtres parlant un autre idiome, semblaient une félonie envers l'antique honneur castillan. Bien des personnes qui, de nos jours, ont eu les oreilles rebattues des mots *transpirenaicos* et *afrancesados* appliqués à la politique, ignorent peut-être qu'en 1780, ces dénominations aveuglément prodiguées en Espagne, à l'occasion d'un sonnet ou d'une idylle, étaient des semences d'une haine d'autant plus vive que l'objet en était plus futile ou du moins plus indéterminé.

Si nous le suivons dans tout le cours de sa vie, nous le voyons constamment occupé de travaux propres à seconder l'impulsion généreuse que le gouvernement donnait alors à tous les établissements d'utilité et d'instruction publique. Chargé en 1771 de la rédaction du *Mercure historique et politique* de Madrid, il en corrigea l'insipide sécheresse, et fit un répertoire de documents instructifs d'une feuille qui jusqu'alors n'avait été qu'une aride traduction de la Gazette de la Haye.

Un capucin nommé Francisco de los Arcos, ayant imprimé un volume de *Conversations instructives*, rempli de recettes relatives à la pierre philosophale, de contes de revenants, de magie, et autres croyances qui ne sont utiles et profitables qu'à ceux qui, en les professant, ne les partagent pas, excita, dit M. Sempéré, une risée universelle à la cour de Charles III. Yriarte, feignant d'entrer dans les intentions rusées ou crédules de frère de los Arcos, lui adressa des observations en forme de complé-

ment de son ouvrage; une ironie fine et tout-à-fait exempte d'amertume, se fait remarquer dans cet agréable opuscule.

Nous nous abstiendrions volontiers de parler de quelques compositions qui tiennent cependant assez de place dans les œuvres d'Yriarte, si elles ne contribuaient à donner une idée plus précise de sa carrière, qui fut, comme nous l'avons annoncé, presque entièrement littéraire. Attaqué grossièrement par des jaloux ou des ennemis, il eut la complaisance ou la faiblesse de leur répondre; et malheureusement dans ces circonstances, malgré l'entière justice et le bon droit de sa cause, il fut presque abandonné par son Apollon. Le plus acharné de ses détracteurs semble avoir été un M. Forner, qui, sous trois noms différents, que l'oubli où ils sont tombés nous défend de reproduire, avait harcelé les écrivains les plus illustres de son pays.

Si l'on joint à la liste peut-être déjà trop détaillée que nous avons tracée, la traduction en vers des quatre premiers livres de *l'Énéide;* plusieurs poèmes de circonstance que les éditeurs espagnols ont jugés dignes d'être conservés, on aura une idée satisfaisante, mais incomplète encore, des ouvrages d'Yriarte. Nous ne connaissons aucune édition de cet auteur qui soit vraiment recommandable pour l'ordre qui devrait y règner; on n'y trouve ni la marche chronologique, ni l'arrangement que les matières et les sujets auraient pu comporter. Dom Carlos Pignatelli a composé un éloge historique de ce poète qui était son ami; sans doute il serait digne de précéder une

édition plus soignée de cet auteur, laquelle aurait certainement du succès. T. Yriarte mourut, suivant un dictionnaire français à qui nous avons emprunté cette date, ainsi que celle de sa naissance, l'année 1793.

Nous avons pensé qu'au milieu de l'ardeur qui règne aujourd'hui en France pour y importer les trésors des littératures étrangères, il ne serait pas inutile d'y faire connaître davantage un écrivain dont le nom n'est en quelque sorte qu'indiqué par les livres composés spécialement sur la littérature espagnole. Les Pyrénées littéraires existent encore; en les aplanissant, en favorisant le commerce des muses françaises avec les muses espagnoles, on faciliterait peut-être les rapports plus graves de la politique entre deux peuples dont les divisions ne seront jamais qu'une faute ou un malentendu.

J. Joly.

FABLES CHOISIES.

I. Le singe et le joueur de marionnettes.

Connaissez-vous, messieurs, le bon Valdecebro?
C'était un grand naturaliste,
Qui toujours était à la piste,
Et qui toujours se creusait le cerveau,
Pour peindre ou découvrir quelque animal nouveau.
Ce génie, un matin, inventa la licorne;
Une autrefois, de son pouvoir sans borne,
Au phénix il donna le jour:
D'un singe aujourd'hui c'est le tour;
Voici ce qu'il en dit: ce singe fort habile,
Servait sous le drapeau d'un fameux bateleur,
Et par ses jeux, sa danse agile,

De ce chef partageait l'honneur.
Un jour, dans l'absence du maître,
Il appelle vers lui vingt sortes d'animaux,
Brûlant de leur faire connaître
Ses pas les plus légers et ses tours les plus beaux.
Par les regards flatteurs de l'illustre assemblée,
Bientôt son adresse doublée
Prend un prodigieux essor;
D'abord sur la corde il s'élance,
Il saute, il cabriole, il danse,
Il voltige; et toujours de plus fort en plus fort;
Il fait le blessé, fait le mort;
Il s'arme d'un fusil, il le charge, il le tire;
Il tourne à droite, à gauche; et mieux que tel soldat,
Accélère sa marche, et s'avance au combat:
Aussi, des animaux le peuple entier l'admire.
Mais, pour mériter mieux des suffrages si doux,
Il fallait terminer par un spectacle unique,
Par un spectacle enfin, le plus savant de tous:
Lequel? la lanterne magique.
Dans un discours simple, mais expressif,
Il sait des spectateurs capter la bienveillance,
Puis, quand il voit tout son monde attentif,
Derrière la machine il se place et commence;
Et sur chaque tableau, dont le verre est orné,
Au moment où sa main le produit et l'expose,
Il prononce une courte glose,
Argument instructif sur le sujet donné.
Dans le salon régnait, comme alors c'est l'usage,
Une profonde obscurité.
Chacun, sur l'orateur, avait l'œil arrêté,
Regardant bien, mais sans voir davantage
Ce vivant muséum, si bruyamment vanté.
Et déjà l'on se fâche, et l'on commence à croire

Que le singe malin voulait se moquer d'eux;
Lui-même, quoique singe, en était tout honteux;
Lorsque son maître arrive et débrouille l'histoire :
« Sot, lui dit-il, garde ta rhétorique;
« A quoi sert de tant déclamer?
« Qui veut montrer la lanterne magique,
« Doit commencer par l'allumer. »

Écrivain nébuleux, qu'on a peine à comprendre,
Et qui peut-être aussi ne te comprends pas trop,
Par ce récit, je voudrais bien t'apprendre
Qu'il faut, avant d'écrire, allumer ton falot.

J. Joly, *Traduction complète et inédite des Fables d'Yriarte.*

II. L'oison et le serpent.

Causant avec lui-même, au bord d'une rivière,
Un oison se disait :
« Je suis, sans contredit, dans la nature entière,
« Des animaux le plus parfait.
« La terre, l'eau, les airs, tour à tour mon domaine,
« M'accueillent, quand je veux, comme leur citoyen;
« Suis-je las de marcher? je vole; et je revien
« Nager sur la liquide plaine. »
Un rusé serpent l'entendit;
D'un coup de sifflet il l'appelle,
Et sans politesse il lui dit :
« Oiseau fort vaniteux, mais de peu de cervelle,
« Réponds; sais-tu courir ainsi qu'un lévrier,
« Nager comme un brochet, voler en épervier?
« Savoir un peu de tout est un mince avantage,
« Qu'aux oisons, tels que toi, l'on ne conteste point :
« Mais se montrer habile et parfait en un point,
« Voilà le plus brillant, le plus rare apanage. »

Trad. du même.

III. La taupe et d'autres animaux,

S'étant rencontrés par hasard,
Des animaux divers de forme et de langage,
Pourtant de quatre pieds tous possédant l'usage,
S'amusaient à Colin-Maillard.
Si j'ai bonne mémoire, une demi-douzaine
Composait la société :
Un écureuil, un rat, un chien fort éventé,
Un lièvre, grand batteur de plaine,
Un renard, pour ses tours vanté.
Le sixième, le singe, à ce jeu fort habile,
Attachait d'une patte agile,
Détachait le bandeau dans ce cas usité.
La taupe entendit leur tapage,
Et se dit : « Ces gens-là semblent s'amuser fort;
« Sans doute ils admettront quelqu'un du voisinage. »
De son trou la voilà qui sort.
« Oserais-je, messieurs, prendre part à la fête ? »
Leur dit-elle, d'un ton courtois.
« Très volontiers, » répond le singe, fin matois,
Qui se promet de rire aux dépens de la bête.
Admise à débuter dans ce jeu tout nouveau,
A chaque pas elle chancelle;
Car on sait que sur sa prunelle
S'étend un ténébreux réseau.
Le premier qui la voulut prendre,
D'un grand effort n'eut pas besoin;
Sur cette aveugle il n'eut qu'à tendre
La patte, sans aller plus loin.
Voilà que le sort la destine
A devenir Colin-Maillard;
Et pour lui dérober la vue, on imagine
Qu'il ne fallait pas beaucoup d'art.

Au singe cependant reprochant sa paresse,
Elle lui dit, d'un air joyeux :
« Que fais-tu là? veux-tu que le jeu cesse?
« Viens ici me bander les yeux. »

L'esprit, certe, est une lumière,
Dont l'éclat n'est pas moins parfait;
Croit-on qu'un sot fût plus sincère,
Que cette taupe ne l'était?

Trad. du même.

IV. Harpagon architecte.

Un Crésus habitait une étroite masure;
En fouillant sous les murs de son humble taudis,
D'une romaine architecture,
Il trouva les nobles débris;
Un fragment de corniche, un beau fût de colonne,
Un très élégant chapiteau :
Cette trouvaille était si bonne,
Qu'il prétendit changer son logis en château.
Il allait égaler cette grandeur romaine,
Que tout moderne encore est bien fier d'imiter;
Et vite à sa maison il tâche d'adapter
Cette splendeur naguère souterraine.
Mais chaque passant souriait,
En voyant ce piteux mélange,
Ce luxe, dont l'orgueil étrange,
Avec l'indigence jurait.

Je pense à ce pédant, du grec, du syriaque,
Du sanscrit, accouplant les mots;
Et mariant ainsi, dans sa sotte baraque,
La boue au marbre de Paros.

Trad. du même.

NOTE A.

On pouvait espérer que l'homme de son siècle qui a le mieux connu la plaisanterie, et même la satire; que celui qui a peint avec le plus de force, d'énergie et d'agrément, quand il l'a voulu, en style direct, soit les vices, soit les ridicules, ne réussirait pas moins à les rendre, en les personnifiant, pour ainsi dire; en joignant la vivacité de l'action à celle du discours, d'autant plus qu'il s'est livré à ce travail, sur-tout à l'âge où son goût avait reçu toute sa perfection; où il était le plus maître de son style et du choix des sujets; où l'expérience devait l'avoir plus complètement initié aux travers de la société, et où il les frondait, en effet, de la manière la plus forte et la plus piquante, dans ses autres écrits. Cependant il n'a plus été le même, quand il a voulu remplir ce ministère en dialogues.

Dans ses romans, dans ses contes, dans ses discussions même, les plus graves en apparence, on trouve des saillies qui font rire aux éclats, ou des traits de finesse encore plus satisfaisants, quoiqu'ils n'arrachent pas les mêmes démonstrations: il s'en faut bien que ses comédies produisent le même effet.

Il y en a trois, à la vérité, qui sont restées au théâtre, et qu'on y revoit avec plaisir : *l'Enfant prodigue*, *Nanine*, *l'Écossaise;* mais ce sont des romans attendrissants plutôt que des comédies. Ce qui les a soutenues, ce sont

les morceaux sérieux, philosophiques, moraux, ou de sentiment, dont elles sont remplies. Euphémon, Lise, Nanine, n'égaient pas, à beaucoup près : Freeport même, qui a en grande partie décidé le sort de *l'Écossaise*, n'est point plaisant : il est d'une très grande noblesse ; et Wasp est plus affreux, plus bas, plus dégoûtant que comique. Un désir immodéré de vengeance a fait oublier à l'auteur, dans cet ouvrage, le scrupule, l'honnêteté, la douceur, qui l'ont empêché de salir ses productions tragiques par des caractères de cette espèce *.

En général, le peu de plaisanteries que M. de Voltaire a hasardées dans toutes ses pièces qui portent le nom de comédies, est d'un très mauvais ton, plus approchant du burlesque forcé de Scarron, que du naturel et de la gaieté de Molière. Dans *l'Enfant prodigue* même, M. Rondon, Fierenfat, ne sont pas si éloignés qu'on le croirait de don Japhet.

Allons signer chez notre gros notaire,
Qui vous allonge en cent mots superflus,
Ce qu'on dirait en quatre tout au plus.
Allons hâter *son bavard griffonnage :*
Lavons la tête à ce large visage....

. . . . . *Vos personnes*
Sauront un peu ce qu'on doit aux baronnes.

D'écus tournois soixante pesants sacs
Finiront tout, malgré les Croupillacs.

* La satire personnelle n'a qu'un moment, et elle était poussée, dans *l'Écossaise*, à ce point où elle manque nécessairement son but. Tout ce qui est outré est faux ; et le caractère de Frelon l'était au point, que le critique célèbre, désigné par cette caricature, ne fut pas celui des spectateurs qui s'en amusa le moins. Ces sortes de traits ne blessent heureusement que celui qui les lance.

. . . . Il me prend une envie,
C'est d'affubler *sa face de Palais*,
A poing fermé, de deux larges soufflets.

Le mauvais goût qui rend le *don Japhet*, et ce qui y ressemble, insupportable, c'est précisément cette recherche affectée de termes ridicules, ces efforts pour suppléer par le prétendu comique des mots, à celui qu'on n'a pu mettre ni dans la situation, ni dans les idées; et ils choquent d'autant plus dans *l'Enfant prodigue*, que cette pièce est pleine de traits attendrissants, parfaitement écrits, où la noblesse est conciliée avec la plus touchante simplicité.

C'est bien pis dans les autres comédies de M. de Voltaire, quand il a voulu rendre ses interlocuteurs plaisants. Vous trouvez dans *le Dépositaire :*

Oh ! je vais de ce pas *laver sa tête aînée.*
Ah ! c'est une coquine; et je ferai serment
Que rien n'est plus menteur que cette fille *Agnant.*

Dans *le Dépositaire* encore :

. . . . . Je vous avertis
Que je n'ai jamais eu la plus légère envie
D'elle ni de sa fille, et très peu me soucie
De la famille *Agnant.*

Dans *le Droit du Seigneur :*

. . . . C'est Acante,
Entendez-vous, qui seul ici me tente;
Entendez-vous, *magister trop rétif?*
Baillif *outre-cuidant*,
Oui, je dois tout.

Dans *la Prude :*

Que sa fleur soit, ou ne soit pas flétrie,
Mêlez-vous moins de sa fleur, je vous prie.

Vertueux fou, finis tes soliloques,
Suis-moi.... je viens d'acheter vingt breloques.

. . . . Viens chez le chevalier,
Il nous attend: il doit nous *fêtoyer*.

Dans *la Femme qui a raison :*

Eh bien! vous laissez-vous tous les quatre effrayer
Par le malheureux *cas* de ce maître usurier?

. . . . Apprenez
Que ce n'est pas à vous *à fourrer votre nez*
Dans ce que fait madame.... etc.

Enfin, cent autres passages justifieraient l'étrange comparaison que je viens de faire entre le plus bel esprit de ce siècle, le plus poli, le plus élégant, le plus rigide observateur des convenances, quand il voulait; et le plus ordurier, le plus plat, le plus dégoûtant bouffon du commencement de l'autre.

Encore une fois, on ne revient pas d'étonnement en voyant un des hommes de la littérature qui a eu le plus de goût; celui, je le répète, qui a le mieux possédé le ton de la bonne compagnie, qui l'a même donné à celle de son temps; celui qui a écrit partout ailleurs avec le plus de finesse, de grace, de légèreté; qui a le mieux, le plus délicatement relevé dans les autres les défauts contre la décence, la convenance et l'urbanité, prendre pour de la plaisanterie théâtrale cette roideur de langage, ce pédantisme suranné ou ces rébus, ces équivoques grossières, trop semblables aux turlupinades si justement proscrites par les honnêtes gens, et qui seraient aujourd'hui à peine tolérées dans les sociétés de l'ordre le plus commun.

LINGUET.

Quoique le principal ressort de ses comédies soit l'intérêt, on voit cependant que M. de Voltaire essaie toujours d'y amener le comique. Un homme tel que lui mérite d'être observé sous toutes les faces. Il serait curieux et peut-être difficile de définir son genre de comique, quand il en a. Il me semble qu'il consiste presque toujours à donner à ses personnages ridicules une sorte de naïveté confiante et originale, qui les fait parler comme si personne ne les entendait, et leur fait dire ingénument le mot secret de leurs passions, tel qu'il est dans leur cœur, ce mot que tout le monde cherche à se dissimuler à soi-même, et plus encore aux autres. Ce langage produit un étonnement qui peut faire sourire; mais ne manque-t-il pas de vérité; et peut-on mettre ainsi ouvertement les autres dans la confidence de ses faiblesses? le spectateur doit surprendre votre secret, mais vous ne devez pas le lui livrer.

Quelquefois il a un comique de mots et d'expressions, au lieu du comique de situation et de caractère. On dirait que le personnage qu'il fait parler veut se moquer de lui-même. Le poète paraît sourire à sa propre plaisanterie; mais, plus il montre le projet d'être comique, plus il diminue l'effet. On est étonné souvent que cet homme célèbre, qui saisissait si bien certains ridicules, et qui dans un grand nombre d'ouvrages a montré le talent d'une plaisanterie tantôt forte et vigoureuse, tantôt ingénieuse et fine, ait eu moins de succès, au théâtre, dans le genre qui paraît le plus susceptible de cette espèce de mérite. C'est que peut-être rien n'est si différent que la plaisanterie et le comique. Il faut que le comique soit en action plus qu'en paroles, et il ne peut sortir que d'une combinaison forte des caractères avec des situations qui leur soient opposées. Alors, le personnage devient comique,

sans que le poète songe à être plaisant. Mais, dans les autres ouvrages, ainsi que dans la société, la plaisanterie n'est souvent qu'un trait heureux, un rapprochement inattendu, une opposition de deux circonstances, le talent de présenter un objet sous une face et de cacher toutes les autres, quelquefois une sorte d'exagération qui demande bien moins d'art et de vérité que la scène, parce que l'objet n'est pas mis en action sous nos yeux. Le poète comique doit toujours disparaître et s'effacer, pour ne laisser voir que ses personnages. L'écrivain satirique ou plaisant peut toujours se montrer lui-même; il n'a besoin que de son caractère et de son genre d'esprit; il ne joue, pour ainsi dire, que son propre rôle. Le comique du théâtre, pour être animé et vivant, veut de la gaieté de caractère; la plaisanterie, pour être très piquante, n'a besoin que de la gaieté d'esprit. Enfin, le principe et la base de tout vrai comique est la connaissance approfondie et la peinture forte des mœurs de la société.

DUCIS.

FIN DU TRENTIÈME ET DERNIER VOLUME.

Universitas BIBLIOTHECA

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

a39003 002375565b

CE

PN
0041
.R4 1824 V0030

REPERTOIRE DE LA LITTERATU 1457824